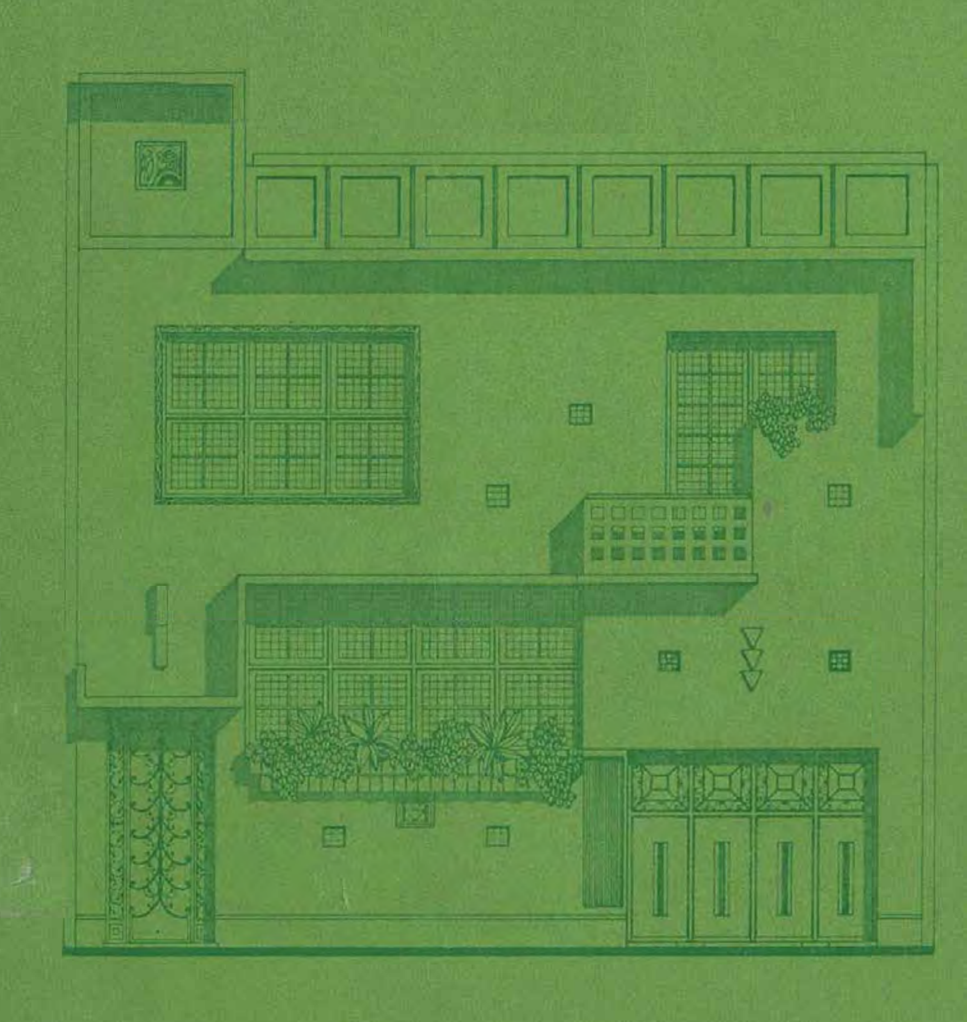
José Xavier Martini
José María Peña



ALEJANDRO VIRASORO

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas


INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
IAA

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Precursores de la arquitectura moderna
en la Argentina **2**

José Xavier Martini
José María Peña

Alejandro Virasoro

Buenos Aires - 1969

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

[illegible]

La información que contiene este libro fue proporcionada por el mismo Virasoro, y aunque la hayamos confirmado en archivos o publicaciones, es presentada aquí tal como él la expuso, con la mayor fidelidad que permite una transcripción. No ha sido nuestra intención encontrar la verdad documentada sino transmitir un testimonio viviente. Agradecemos a don Alejandro Virasoro la paciencia con que se sometió a nuestros interrogatorios y el entusiasmo que puso por nuestra tarea.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

[illegible]

Todos los días a eso de las nueve y media de la mañana, un hombre mayor, bajo de estatura, fornido, vestido con prolijidad según la moda de hoce algunos años, sale de una casa de departamentos en la calle Cerviño y camina con pausa pero con andar asombrosamente ágil para su edad, hasta un estudio de arquitectura ubicado a pocos metros de distancia, sobre la vereda de enfrente. A su llegada se interrumpe la labor y todos bajan a unirse —a este viejo empleado de la casa[1]—, como él se titula, para tomar una taza de café con galletas y charlar un rato —imprescindible rito— que se viene repitiendo a la misma hora en ese mismo lugar, y en otros lugares antes, desde que las personas allí congregadas, o sus antecesores en la firma, empezaron a trabajar juntos en arquitectura más de medio siglo atrás. Terminado el café, cuando todos reasumen apresuradamente su trajinar cotidiano, el señor mayor, que sonríe en paz todo el tiempo, se levanta con tranquilidad, pasa la mano por su cabeza calva acariciando algunos cabellos cuidadosamente peinados, se ajusta los anteojos a través de los cuales,

[1] Todos las citas de Virasoro, salvo indicación contrario, son reproducción textual de opiniones que expresara en conversación con los autores, y que éstos conservan grabadas en cinta magnética. Los guiones, en el texto, siempre indican cita, y todas ellas están señaladas así.

cada tanto, sus ojos emiten destellos de picardía, y vuelve a la casa de la que salió media hora antes, donde pasa sus mañanas pintando cuadros o —porque yo me divierto mucho con estas cosas—, decorando algún pequeño departamento con los más fantásticos materiales y colores.

Viéndolo pasar, nadie diría que Alejandro Virasoro, hoy muy próximo a sus ochenta años de edad, fue en su momento considerado por sus colegas arquitectos un peligroso revolucionario; que fundó y dirigió el estudio que mayor cantidad de obras tenía en el país allá por 1930; que fue el más importante precursor de la arquitectura moderna en la Argentina en épocas en que ésta, sumida en la mediocridad de un satisfecho aislamiento, era impermeable a cualquier impulso de renovación cultural; y que, finalmente, solo consiguió todo esto gracias a su formidable personalidad, rebelde, individualista, incansable, una especie de Lucio V. Mansilla de la arquitectura o un Wright argentino, salvadas las distancias entre la gravitación universal de éste y la trascendencia local de Virasoro. Aún hoy, a cuarenta años de su época de oro y a veinte de haber dejado el ejercicio activo de la profesión, cuando el panorama de la arquitectura ha cambiado tanto y cuando los problemas que preocupan a los hombres de vanguardia son tan distintos, sigue opinando con el mismo entusiasmo de antes sobre la necesidad de una reforma, sobre nuevos edificios y nuevas ciudades para una sociedad también nueva, sobre lo obsoleto de nuestras ideas ante los cambios radicales de la tecnología, y sobre lo inadecuado de actitudes conservadoras que él ni siquiera a los ochenta años se ha permitido la comodidad de asumir.

Hablando en voz baja y con palabras cuidadosa-

mente escogidas, ayudándose de vez en cuando con lentos gestos de sus manos, examina la situación presente de la arquitectura con singular lucidez. Conoce al detalle los nuevos edificios de Buenos Aires, iluminándosele la cara al mencionar el Banco de Londres: —cuando miro la fachada de Reconquista tengo la sensación de ver avanzar una enorme manada de elefantes; y cuando entro veo cómo las formas flotan y se transforman en un espacio animado: ¡ese banco es un organismo vivo!—. Pero pronto cambia de semblante al afirmar que el verdadero problema de hoy es la escala masiva y la gran ciudad: —cuando yo empecé a trabajar me di cuenta que la única salida era hacer casas como Ford hacía autos, sin que a nadie se le ocurriera mandarse hacer un auto a medida. Hoy sigo pensando lo mismo, y veo que eso es lo que pasó con los departamentos, que se hacen con formas estandardizadas; pero fíjense cómo los hacen: artesanalmente, detalle por detalle. Ahora, como en mi época, sólo nos podrá salvar la prefabricación, si es que se consigue tener mercados bastante grandes para que las plantas sean rentables—. A medida que avanza con su razonamiento se pone cada vez más serio; se quedo un rato pensando y al fin agrega: —¿qué otra cosa podríamos hacer con Buenos Aires que bombardearla toda? ¿Y qué les parece el horror que ha resultado de Mar del Plata? Yo creo que nuestro problema mayor no es seguir construyendo ciudades como éstas sino empezar a destruirlas, y que los arquitectos deberían preocuparse menos por la duración de sus obras que por que puedan ser fácilmente eliminadas, porque, díganme, ¿qué edificio que hoy se construye durará cien años?—. Indudablemente, no estamos ante un conformista.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

El presente trabajo es el primer intento de analizar la obra de Alejandro Virasoro. Hasta ahora solo han existido sobre ella referencias fragmentarias aquí y allá[2]. Pero dadas las reducidas dimensiones de este libro no podremos detenernos sino en lo medular, dejando de lado episodios que hubiesen permitido dibujar un cuadro más completo. Además, hemos creído preferible, en todos los lugares en que se pudiese, hacer oír su voz y no la nuestra, porque

[2] Francisco Bullrich, en **Arquitectura Contemporánea Argentina,** Buenos Aires, 1963, la menciona al pasar. Mario J. Buschiazzo, en **La Arquitectura en la República Argentina (1810-1930),** Buenos Aires, 1966, le dedica un corto párrafo. En **La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina,** varios autores, Buenos Aires, 1968, Virasoro no fue incluido en la nómina de arquitectos que actuaron entre 1880 y 1930. En nuestra **Ornamentación en la Arquitectura de Buenos Aires,** segundo tomo, 1967, sólo le pudimos asignar dos apretadas páginas, y en **La Arquitectura (1880-1930)**, que publicamos en el número 20-21 de la Revista de la Universidad Nacional de La Plata, 1967, un párrafo. En 1967, Beatriz Uceli, alumna de uno de los autores en la cátedra de Historia III de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Universidad de Buenos Aires) realizó una excelente monografía titulada: **Alejandro Virasoro, su personalidad y su obra: espíritu de cambio en la década del 20,** pero a pesar de haber tenido la intención de hacerlo, la autora nunca llegó a desarrollarla más allá de su presentación escolar. Por último, Federico Ortiz, en **SEPRA,** Buenos Aires, 1964, consigna un interesante juicio que no podemos compartir enteramente, como se verá al final.

después de todo, si nosotros tuvimos el privilegio de escucharlo largamente muchas mañanas, tomando café juntos y luego conversando hasta mediodía allá en la calle Cerviño, sería imperdonable desperdiciar esta oportunidad de publicar su pensamiento vivo en beneficio de nuestras propias opiniones, mucho menos valiosas por cierto.

Cuando Alejandro Virasoro comenzó a trabajar, la Argentina no atravesaba, precisamente, uno de sus mejores períodos, ni en lo político, ni en lo socio-económico, ni en lo cultural. La triunfante seguridad de los años del liberalismo había sido barrida por la guerra europea, por sus consecuencias en la economía del país, por el ascenso del partido radical a la presidencia de la república, y por las desconcertantes manifestaciones de la vanguardia artística europea. Con la desaparición de la generación del ochenta desapareció también el asombroso ímpetu de la Argentina finisecular, que había culminado al son de los festejos del Centenario. Pero si Europa reaccionó al desafío de los nuevos tiempos con un desprejuiciado arranque de creatividad, que al menos en lo cultural habría de resultar inmensamente valioso, en la Argentina la actitud fue muy distinta. Un temeroso y complaciente conformismo paralizó la vida intelectual y artística, quedando Buenos Aires aislada de las fuentes y sumida en el sopor de una profunda siesta provinciana. Las energías creadoras se habían agotado; la imaginación estaba seca. Si en 1822, cuando se levantaba la fachada de la catedral de Buenos Aires, el neoclasicismo revolucionario estaba casi ton **à la page** en Europa como aquí; y si poco antes de 1900, cuando irrumpían en el ambiente porteño las primeras manifestaciones ort nouveau, simultánea-

mente se podían verificar los avances del estilo en París o New York; en cambio, hacia 1920, cuando el arte y la arquitectura modernos conquistaban Alemania o brillaban en los cenáculos de vanguardia de París, Buenos Aires creía seguir viviendo en el cómodo lujo de la belle époque, que sin embargo estaba tan muerta y enterrada como el rococó de las cortes absolutistas. Los arquitectos, más precisamente, languidecían satisfechos en un ingenuo limbo de respetables concepciones académicas, rutinarias, correctas, seguras, consagradas, e irremediablemente anacrónicas.

Contra tal situación arremetió Virasoro. Fue el gran rebelde y el gran revolucionario de la arquitectura argentina de este siglo; y ello porque encontró tanto contra lo cual rebelarse y tanto que revolucionar. Insistir en esto es imprescindible para comprenderlo y no ver en sus actitudes gestos vacíos o en sus obras formas gratuitas.

El pensamiento que animó su cruzada reformista fue publicado en un artículo que salió a luz en mayo de 1926[3]: —pero la peregrina idea de escribirlo me vino en 1922, es decir tres años antes de la célebre exposición de París del veinticinco, con motivo de la cual oí repetir en muchos lados conceptos semejantes a los míos; yo había querido que saliese en "La Prensa", pero no me lo aceptaron, y por eso se demoró hasta que pude hacerlo aparecer en la "Revista de Arquitectura"—. El texto se centra primero en demostrar la necesidad de cambio, apareciendo después ciertas orientaciones sobre la nueva arquitectura.

[3] Tropiezos y Dificultades al Progreso de las Artes Nuevas, Revista de Arquitectura, Buenos Aires, año XII, nº 65, pág. 179.

Comienza diciendo que —el progreso de las obras nuevas suele ser tardío y difícil. La gente no se acostumbra a pensar que lo que pasó debe, en ciertos casos, quedar olvidado, o al menos fuera de uso. Se empeña en mantener ideas y hábitos ajenos a las circunstancias actuales—. Esto es especialmente cierto en la arquitectura, en la cual —las cosas andan peor que en las otras artes. Si un hombre rico quiere comprar un lujoso vehículo, comprará no una carroza de las del tiempo de Luis XIV, sino un automóvil, y el más moderno que haya; o si quiere atravesar el mar, se embarcará en uno de esos magníficos cops y no en una carabela; y si quiere cazar fieros irá a adquirir una carabina de último modelo, y no una ballesta medieval. Pero el mismo hombre rico, si quiere construirse una mansión va a concertar con su arquitecto un palacio versallesco o un castillo gótico o un alcázar morisco; y en ningún momento se le ocurrirá pensar si esto no es tan ridículo como viajar en uno carroza Luis XIV o cazar bestias con jabalina—.

Lo culpa la tienen los propios arquitectos porque les falta la capacidad para uno renovación, o valor para enfrentar a clientes y colegas. —Yo hace muchos años que vengo diciendo esto a mis amigos. He sufrido la estrechez de miras del que mando construir y lo rutina del que construye; he hecho lo que todos hacen e hicieron y lo que los más seguirán haciendo: copias fieles, puras e híbridas. Sé pues, de que pie cojeamos—.

Luego se detiene en incongruencias de lo arquitectura del momento que prueban su posición. —Casi siempre en el frente de las casas de cemento armado se dibujan los fingidos cortes de los piedras que no existen. Ninguna razón estético nos manda hacer esto. ¿Qué necesidad hay de eso ménsula monu-

mental que parece estar sosteniendo esforzadamente un gran balcón, si la pobre es una masa hueca, compuesta de un tejido metálico y un poco de material, y no tiene nada que sostener, sino que allí la ha pegado la desidia y rutina del arquitecto? La desdichada razón de que un palacio Luis XVI pueda tener todas las comodidades modernas, hace gran daño al progreso de la arquitectura—. Y después una afirmación que podría haber citado Banham[4]: —lo más moderno lo pone el cloaquero y el empresario de baños; y en verdad que hay en las cloacas y en el baño de las casas modernas más estilo legítimo que en todas las demás partes del edificio—.

Sin embargo, los medios no faltan. —Los recursos materiales, mecánicos y técnicos de nuestra época son de una riqueza, variedad y justeza que ojalá tuviesen correspondencia con los recursos intelectuales. Nuestra vida nos impone mil objetos técnicos e industriales de todo punto nuevos. Para eso hay que hallar las formas ajustadas—. Enfatiza la gravedad de la situación diciendo que —un pueblo que usa de todo lo que la técnica moderna ofrece, pero piensa como si viviera en otro siglo, no merece esa técnica; su pensamiento es inferior a la vida, y solo vive embalsamado de historia y a modo de parásito de una cultura en que no colabora—.

Por fin llega al punto de mostrar el camino de salida. —¿Cómo puede indicarse el arte nuevo que predicamos? Pues con los temas nuevos y las materiales nuevos—. Nada más que estos dos pilares para apoyar la nueva arquitectura: temas y materiales; no hay una estética a priori; solo una con-

[4] Reyner Banham, **The Architecture of the well-tempered Environment,** Londres, 1969.

tundente lógica y un obstinado sentido común. Virasoro arremete demoledoramente contra la rutina académica como lo hicieron todos los iniciadores del movimiento moderno, pero no cae en la trampa en que cayeron muchos de substituir unas formas por otras dejando las ideas básicas intactas. Va derecho al fondo del asunto porque para él no es cuestión de **formas** nuevas para **expresar** los nuevos tiempos, sino de una **arquitectura** nueva para una nueva **vida.** Un matiz que hace toda la diferencia, y que da a su pensamiento singular actualidad en momentos en que los escritos de los vanguardistas de los años veinte y treinta están perdiendo, por aque-lla causa, mucho de su prestigio.

Se detiene en seguida en los temas nuevos. —El noventa por ciento de los edificios de cien años atrás ha desaparecido. En su reemplazo tenemos todas las acomodaciones paulatinas y precarias de la arquitectura a los nuevos temas. Pero estos temas hay que encararlos ahora con sinceridad. Hay que hacer la arquitectura para su tema y no forzar y constreñir el tema a la rutina arquitectónica—. Habla después de la higiene, de las obras sanitarias, de la ventilación y de los baños, para a continuación analizar —el cemento armado, que no tiene igual y no lo tuvo en lo que se conoce de la historia. No hay ni ha habido material que ofrezca lo que el cemento armado. Sus posibilidades son enormes. Apenas si estamos iniciando la era del cemento armado. Ni cabe imaginar lo que va a poder hacerse con él cuando la arquitectura se practique sin las trabas tradicionales—.

Recién ahora llega a las formas, pero no por un a priori visual sino porque el cemento armado —impone la línea geométrica y por lo común la recta, e impone el volumen geométrico, de ordinario cú-

bico y a veces esferoidal—, y porque —la belleza de una construcción nace del ajuste entre la obra y su objeto; y los objetos, o sea los temas de la arquitectura moderna, exigen planos vastos, líneas simples y masas geométricas—. Sí, es una estética; pero una firmemente arraigada en la realidad material de la arquitectura.

Por último, recalca que en su caso personal, aspira a —bastarme con pocas formas geométricas, y dar con las combinaciones que me sean posibles del cuadrado y el cubo, una serie de nuevas formas arquitectónicas. A mi juicio no hay formas geométricas como las del cuadrado y el cubo para aplicar en la arquitectura. Permiten las combinaciones más armoniosas, así en planta como en elevación—. Y deja volar su fantasía plástica: —la distribución de masas ha de ser claro, las líneas nobles y sencillas; todo basado en principios matemáticos. Ha de ser una arquitectura de partes esenciales, donde nada falte, pero tampoco sobre. Los planos del edificio pueden ser tratados con los colores más varios; en materia de colores, estos volúmenes amplios, libres y ajustados con toda rectitud, los reciben con eficacia y devuelven a la vista, si los han sabido pintar, una armonía que no se hallará en otra arquitectura de ningún tiempo—. Como broche final dice: —mis proposiciones arquitectónicas tienden a una disciplina más severa en la técnica, con una libertad que por ahora entre nosotros se desconoce en la concepción y la realización—.

Es sabido que el artículo de Virasoro causó menudo escándalo, provocando una airada y muy tonta respuesta del entonces presidente de la Sociedad Cen-

tral de Arquitectos, Alberto Coni Molina[5], y un contra-artículo más sensato pero no menos pusilánime, de Alejandro Christophersen[6]. Lo que más molestó, sin embargo, al **establishment,** no fue el pensamiento que acabamos de resumir, sino la manera cómo Virasoro se refería a sus colegas: —es bien triste decirlo, pero la verdad es que si hay gente atrasada en este munda, son en general los arquitectos. El miedo al cliente, de natural conservador, la pereza que no permite la inventiva ni el espíritu de perfeccionamiento, el interés propio que hay que cuidar frente a los colegas y a las condiciones del ambiente, éstas son, en resumen, las circunstancias en que vegeta la arquitectura. El cliente no entiende, por lo regular, de nada; el arquitecto no entiende un comino de arte, o no quiere, o no puede entender, solo hace su oficio; así salen las obras; así se llena la ciudad de adefesios, y los dueños tan contentos y los autores tan tranquilos—. Y como para que no quedara ninguna duda: —ahora puedo ponerme por montera la opinión del cliente y la de mis colegas, y no hacer ningún caso de ellos—.

Par cierto que el tono de Virasoro podía irritar a muchos, y ello es tanto más lamentable cuanto que sirvió para ocultar el contenido del artículo. Disgustados por lo exterior y anecdótico, los ofendidos arquitectos no alcanzaron a ver lo substancial, y paradójicamente, el análisis más lúcido y más importante que se realizara de la arquitectura argentina del momento, de puro difundido quedó ignorado, de puro leído en pos del escándalo que provocaba

[5] Carta abierta al arquitecto Alejandra Virasoro, Revista de Arquitectura, Buenos Aires, julio 1926.

[6] La nueva tendencia arquitectónica, Revista de Arquitectura, Buenos Aires, julio 1926.

quedó su pensamiento inexplorado. Sin duda el ambiente de Buenos Aires estaba muy mal dispuesto para acoger conceptos que en último análisis, a pesar de su agresiva presentación, eran de una lapidaria evidencia. Intelectual y socialmente los hombres habían caído con tanta fuerza en poder del prejuicio y de la incomprensión que no podían tolerar un llamado a la espontaneidad; veían ideas peligrosas y disolventes donde solo había un ingenuo pedido de volver al origen. En este sentido Virasoro tenía una visión **original** de la arquitectura; buscaba un retorno a las fuentes, al sentido común, a la sensatez. Pero para sus contemporáneos originalidad significaba extravagancia e ingenuidad, perversión, tan anquilosados estaban en rígidas concepciones de las que ya no podían recordar los fundamentos ni la razón de ser. —Calculen cómo sería el ambiente en que tuve que actuar, y el trabajo que me dio salir adelante, que el Banco del Hogar Argentino (vayan a verlo hoy, qué respetable parece ahí en la calle Bartolomé Mitre) encontró en su momento muchísima más resistencia que el Banco de Londres. Si para éste hubo alguna oposición, ella se esfumó cuando estuvo construido; en cambio con el mío tuve que seguir peleando, casi sin encontrar reconocimiento, incluso después de inaugurado—.

Este espíritu de lucha fue una característica permanente de Alejandro Virasoro: —cuando terminé el colegio secundario, con los jesuitas del Salvador, le dije a mi padre que quería estudiar arquitectura, cosa que al viejo no le gustó nada, porque era entonces una carrera tenida por poco importante. Averigüé todo lo que pude, reflexioné, me fui al campo un tiempo, a San Luis, a vivir y

trabajar con los peones, y luego a la vuelta me inscribí en la Facultad de Arquitectura y cursé primer año. Recién cuando lo terminé, y viendo que andaba bien, mi padre, un consciente funcionario, gerente del Banco Hipotecario, me dio su aprobación—. Tenía quince años cuando ingresó a la facultad, y quizá tan importante como la elección de su carrera fue esa reticencia y posterior conformidad paternas, que siempre relata con la mayor fidelidad, insistiendo en la relación con su padre y poniendo en evidencia un sentido de familia que es uno de sus rasgos personales más marcados.

Un nuevo obstáculo se le presentó al terminar los estudios. Había decidido ganar un año dando libre el examen del último curso, para aceptar el ofrecimiento de incorporarse como profesional al estudio del ingeniero Arturo Prins. Habló con el profesor del caso, el arquitecto Julio Dormal, belga, autor de buenos edificios académicos de Buenos Aires, quien se opuso a su intención aduciendo la necesidad de tener un año más de aprendizaje con él, y además le previno que haría lo posible por aplazar su examen. Como ni profesor ni alumno cambiaron de parecer, un buen día se encontraron frente a frente.

—Me habían dado como tema de mi prueba libre, que consistía en un encierro de ocho días, una Casa de Gobierno, con sus Ministerios. Tenía que trabajar en la facultad, dentro de un horario y bajo la vigilancia del bedel que firmaba todas las láminas. Yo había conseguido conquistarme al sereno del edificio y por la noche entraba clandestinamente al aula para poder adelantar. Así fue que presenté once grandes hojas de las que se hacían entonces, en tinta china, y después tuve que defender el proyecto ante el tribunal formado por Dormal, Le Monnier, Hary, el decano y no me acuerdo quién más—.

Dormal, tal como lo anunciara, pidió a la mesa la reprobación del postulante; Le Monnier asumió su defensa sosteniendo que el trabajo presentado era prueba suficiente de la inutilidad de prolongar su permanencia en la facultad. Los argumentos fueron y vinieron; los elogios y las críticos se cruzaron cada vez más rápido hasta que habiéndose convertido la deliberación en acalorado discusión, el tribunal decidió continuar a puertos cerradas. —Me hicieron esperar afuera, donde los ordenanzas compartían mi nerviosismo y buscaban las más nimios excusas para entrar a traerme noticias, pero nada podían averiguar porque Dormal y Le Monnier pasaron a gritarse en francés. Arrimado a la puerta todo lo que la prudencia me permitía, yo estaba atento al batifondo; en cierto momento, visiblemente disgustado, Dormal salió y se fue pegando un portazo. No me dijo nada—. Instantes después el decano lo hacía pasar paro felicitarlo por la finalización de su carrera.

Para entrar al estudio de Prins, Virasoro abandonó la sociedad que como estudiante tenía con sus compañeros Togneri y Fitte, con quienes llegó a levantar algunas obras, como unas pequeñas cosas en la calle Juncal. Pero su permanencia alló no fue muy larga ni muy satisfactoria, porque después de haber quedado a cargo del estudio mientras Prins hacía un viaje por Europa, al regreso de éste prefirió alejarse, no pudiendo congeniar con él.

—Durante ese tiempo conocí a Mario Palanti, un italiano genial que Prins había contratado para hacer la vieja Facultad de Derecho, allí en la calle Las Heras. No he conocido otro que lo igualara como proyectista. Chocamos al principio, sobre todo

porque él veía en mí, que no era más que un chico, a un rival; pero yo lo convencí que solo me interesaba ser independiente, y quedamos muy amigos. Después él también trabajó por su cuenta, haciendo el Barolo y el palacio Salvo de Montevideo—.

A excepción de su temporada con Prins y de su asociación juvenil con Togneri y Fitte, Virasoro siempre trabajó solo. Recuerda muchos colaboradores que pasaron por su estudio en distintos momen-tos y para diferentes funciones[7], pero nunca pudo trabajar con alguien como socio permanente. —Esa ha sido mi peor desgracia: no encontrar nunca un verdadero colaborador. Hay algunos a quienes les llegan continuamente, yo jamás he tenido esa suerte—.

Aunque empezó a trabajar muy joven, es a partir de 1920 cuando su obra adquiere real interés. Hasta entonces transcurrieron sus años de formación, y es curioso notar que excepto en un caso, no hay persona, edificio o escuela cuya influencia sobre su trabajo se pueda demostrar acabadamente. De su producción de la década del veinte se ha dicho que

[7] Entre ellos Virasoro destaca al arquitecto Ferruccio Corbellani; a Héctor Migliarini —el mejor de mis colaboradores—, jefe de dibujantes de sus obras más importantes; a Vitruvio Brovedani, jubilado del ferrocarril; al ingeniero Jorge Valiente Noailles; a Francisco Kreutzel; a los ingenieros Marbach y Artsen, especialistas en hormigón; a su hermano, el doctor José Enrique Virasoro, médico de niños que lo ayudó durante algún tiempo; a Cándido Coto; a Jacobo Riquelme; a Miguel Angel Cesari; a Juan Passoni, escultor que realizó los ornamentos en revoque que aparecen en los frentes de muchas de sus obras —un hombre extraordinario, gran animalista y muy fiel amigo—; a Valmore Gemignani, escultor que trajo de Italia; a los arquitectos Schwedeberg, Klein y Müller, traidos por la casa Nordiska, con quienes diseñó los muebles de sus principales edificios; por último a sus hijos Carlos, Jorge y Roberto.

descendió de Hoffman, o de la escuela vienesa, o de ciertos ejemplos de Oud, o de la exposición de artes decorativas de 1925, en París. Nada de ello es admitido por el autor. —Quienes así opinan tienen, sin duda, derecho a hacerlo. Pero con solo preguntarme se hubiesen ahorrado el papelón de andar escribiendo disparates. ¡Si a algunos de esos personajes de los que aparentemente me inspiré ni siquiera los había oído mentar antes!— Cuando insistimos en señalarle que dejando de lado todo partidismo puede encontrarse más de un punto de contacto entre su producción y obras europeas, particularmente francesas o austríacas, anteriores o contemporáneas, acepta la afirmación, se queda serio unos instantes y dice con firmeza: —nunca me preocupé por las obras de mis colegas; nunca tuve libros o revistas que me inspiraran; nunca seguí las enseñanzas de nadie—.

Con un silencio da énfasis a lo dicho y prosigue en tono más ligero: —a mí me preocupaba la arquitectura moderna; miraba a mi alrededor, me interesaba por las otras artes, por la industria, por la vida de la gente. Otros arquitectos de avanzada hacían lo mismo, unos pocos aquí y muchos afuera, en Europa o Norteamérica. Si los problemas que tratábamos de resolver eran iguales, si nuestras intenciones coincidían, si empleábamos idénticos materiales y parecidas técnicas, ¿qué tiene de sorprendente que existan semejanzas en los resultados? Yo me guiaba por mis intuiciones, y sin buscarlo, captaba los mismos contenidos y producía iguales ideas que muchos otros que se ponían en idéntica posición de progreso, de avance y de lucha contra lo caduco y anacrónico—.

Hay una excepción sin embargo a su terminante negativa de admitir modelos o influencias. En un

caso Virasoro relata cómo su obra sufrió el impacto de un acontecimiento externo que causó en él marcada impresión. Se trató de la presentación en Buenos Aires de los ballets rusos de Sergio Diaghilev, en especial las escenografías de León Bakst. Y notablemente, como confirmando sus obstinadas protestas de individualismo, ahora empieza a descubrirse que también en Europa fueron los ballets rusos una de las fuentes de las artes decorativas y de la arquitectura de los años veinte[8]. —Todavía me acuerdo como si los viera de esos colores puros, azul, violeta, verde, naranja, usados en planos; grandes cortinados, géneros dorados y de lentejuelas, lámparas plateadas, alfombras; ¡qué efectos fantásticos de superficies, de luz tamizada, de color! Tanto me entusiasmé que decidí decorar mi departamento usando los mismos colores—.

La época de oro de Virasoro va de poco después de 1920 hasta la gran crisis del año treinta, y es cuando produjo sus obras más representativas: el Banco del Hogar Argentino y la casita de la calle Biblioteca, que son sus preferidas; la Casa del Teatro; la Equitativa del Plata; el hospital Rawson; su propia casa de la calle Agüero; la casa de Las Heras y Galileo, hoy demolida; los departamentos de Las Heras 1679, Santa Fe 2982 e Hipólito Yrigoyen

[8] Los primeros estudios sobre el período, en los cuales esto se pone de manifiesto, son: **Art Deco of the 20s and 30s,** por Bevis Hillier, Londres, 1968; **Lo stile 1925,** por Yvonne Brunhammer, Milan, 1966; y **Style 1925, Triomphe et Chute des "Arts-Déco",** por Giulia Veronesi, Paris-Lausanne, 1968. Harold Acton, en **Memoirs of an Aesthete,** dice: "para más de un artista joven, [de los años veinte] Scheherezade ha sido una inspiración equivalente a la arquitectura gótica para los románticos o los frescos del quatrocento para los prerrafaelistas".

2972; y el proyecto para la casa central del Banco de la Nación, del cual se había perdido toda la documentación y que aparece aquí redibujado en base a un croquis que el propio Virasoro preparó de memoria para este libro. —También hice algunas cosas en estilo francés que me salieron bastante bien, como la esquina de Suipacha y Arroyo, y la de Melo y Ayacucho; no dejen de mencionarlas—, agrega sonriendo maliciosamente. En ambos casos se trató de exigencias del cliente que consideró oportuno aceptar; pero esto rara vez lo dice, y goza dejando a su interlocutor en la perplejidad de encontrar alguna explicación a su aparente incoherencia.

En estos años desplegó una actividad arrolladora e incansable. No sólo tenía montado un gran estudio de arquitectura sino también una empresa constructora que realizaba, ella misma, todos los rubros de cada una de sus obras, a excepción de algunos muy especializados como ascensores o instalaciones especiales. —En mi escritorio había 97 empleados, 14 dibujantes, 5 ingenieros y dábamos empleo a más de 1.500 obreros. Recuerdo que entonces se consideraban incompatibles las funciones privilegiadas del arquitecto con las prosaicas y materiales del constructor; pero yo sigo convencido, después de largos años de experiencia, que es y seguirá siendo indispensable fusionar ambas actividades—.

Para poder desenvolverse concentró su esfuerzo en armar una organización perfecta, ajustada hasta los últimos detalles, que llamó **Viribus Unitis.** Buscó ideas para normalizar los proyectos y para unificar las distintas partes de las obras; utilizó piezas estandardizadas que fabricaba en sus propios talleres; trató de combinar las operaciones de varias obras para mejorar la eficiencia de personal y equipos.

—Como aquí no encontraba a nadie, importé de Norteamérica un ingeniero especializado en organización y lo puse al lado mío para saber en todo momento en qué estado estaba cada obra y cómo debíamos dar el próximo paso; así podía yo hacer rendir al máximo la capacidad de producción que tenía instalada—.

El arquitecto como organizador y no como artista caprichoso; la productividad del capital y la mano de obra empleados en la construcción; la respuesta adecuada a las nuevas necesidades de la vida moderna: he aquí las ideas madre que animaron la obra de Virasoro y que, según él, diferenciaban a un arquitecto verdaderamente moderno de uno que solo lo era en apariencia. El ser y sentirse moderno nunca dejó de entusiasmarlo; por aquellos años escribía: —aún falta crear la ciudad moderna, pero un anticipo podría ser Nueva York, ciudad de dinamismo, de fuerza, de hombres nuevos; creo que todo hombre fresco y sano debe sentir una emoción intensa al contemplar una vista aérea de Nueva York, con sus enormes rascacielos y sus edificios audaces, verdaderas explosiones de dinamismo—. Movimiento, dinamismo, enormes rascacielos, máquinas (en este caso las máquinas voladoras para sacar la foto aérea), los temas de la vanguardia europea de entre las dos guerras también se habían hecho carne en él.

Al mismo tiempo puso en práctica otra idea que siempre le preocupó: la empresa como comunidad de personas que comparten una tarea creadora. No quería que sus colaboradores, hasta el último peón, se sintiesen ajenos al grupo, y comenzó por proporcionarles las mayores comodidades en el trabajo: baños completos y limpios, con duchas a disposición de todos; desayuno para los que quisieran; café y

sandwiches a toda hora. Después ensayó reducir las horas de labor llegando paulatinamente a implantar en todas las obras la semana de cinco días. —Yo ponía carteles diciendo: en esta obra se trabajan cinco días y se pagan seis jornales. ¡Todos estaban tan entusiasmados que rendían más que antes! ¡Pero la guerra que me hicieron los otros empresarios!... Cuando logré que el sistema funcionase decidimos celebrarlo un sábado, con una gran fiesta, un asado. Salimos en bañaderas y camiones del estudio, con una orquesta delante y toda la gente; de Diagonal y Florida fuimos a la Plaza de Mayo, dimos una vuelta y tomamos Rivadavia para ir a San Andrés. La policía cortó el tráfico y nos acompañó. Fue una apoteosis; éramos fácil un millar de personas.—

Su mayor orgullo es el haber podido formar una empresa capaz de trabajar, por su organización, sus recursos, y su eficiencia, de un modo que no tenía precedentes en Buenos Aires. —Yo podía hacer normalmente cosas que todos miraban como increíbles proezas—.

Sucedió que en cierta ocasión se pidió a varios constructores presupuesto para levantar tres despachos en el patio de la antigua Bolsa de Comercio, que en ese momento pertenecía al Banco de la Nación. La condición más importante para adjudicar el contrato era la celeridad de ejecución. Las ofertas recibidas fijaban plazos entre dos y tres meses, cosa que no pareció al Banco demasiado excesivo dado que había que entregar los despachos amueblados y con todos los detalles de normal utilización. —Yo propuse hacerlos en treinta días y tuvieron que darme el trabajo, no sin antes advertirme con mucha preocupación que las multas por atraso eran enormes. Les señalé que el premio por adelanto también lo era, pero eso no parecía interesarles. Firmamos

contrato una tarde y los buenos funcionarios no podían entender que yo prefiriese poner la fecha del día y no del siguiente, como ellos me proponían. Sólo insistí en que se me diese libertad de movimiento para trabajar día y noche, días hábiles y feriados. Después dejé pasar, para gran alarma del Banco, algunos días, y por fin un miércoles por la tarde empezamos la obra. Jueves y viernes eran fiesta; el sábado el Banco no abría. Como usamos sistemas especiales de montaje en seco y varios trucos que sabíamos para apurar las cosas, el lunes por la mañana, cuando llegó el gerente, lo llamé a los nuevos escritorios para hacerle entrega de la obra. ¡Hasta habíamos puesto papel y lápices sobre las mesas!—

Estaba convencido que la prefabricación era la única respuesta racional en una época de necesidades masivas, e incluso realizó una experiencia que no pudo ir muy lejos. —El problema grave era, y sigue siendo, encontrar un gran mercado. Si hubiese podido tener asegurada la venta de un mínimo de unidades por año, el asunto hubiese andado. Lo notable es que con la cantidad de construcciones que se precisan en Buenos Aires, ello no se consiga—.

Coincidentemente pensaba que debían sistematizarse las formas de los edificios. Para ello empleó trazados reguladores establecidos en base a figuras geométricas, cuadrados, rectángulos, círculos. Sin saberlo, no estaba lejos del Le Corbusier de la Villa Stein, o del Modulor. Pero aún cuando esto haya resultado en parte de su afán por la estandardización, hubo aquí una clara premisa estética, que en su momento no tenía muy clara, pero cuya influencia puede apreciarse en la Casa del Teatro, en el Banco del Hogar Argentino y en la casa de la calle Biblioteca. Años más tarde, ya fuera de actividad,

descubrió los libros de Motilo Ghyko[9] y encontró en ellos argumentos teóricos que intuitivamente había creído adivinar. Así pudo, o posteriori, fundamentar su posición estética, siendo los mencionados los únicos libros que admite leer. —Me da vergüenza decirlo, pero yo nunca he podido, ni puedo, leer—.

Empeñado en que sus edificios se amoldasen a las nuevas formas de vivir además de hacerlo a los nuevos métodos de construir, se afanó en distribuir bien sus plantas, buscando la solución apropiada a las necesidades de cada problema. Utilizó agrupamientos de espacios interiores (y en algunas instancias exteriores) que significaron decididamente uno saludable renovación, superando el esquema de los inevitables cubículos yuxtapuestos que formoban el grueso de la arquitectura de entonces, creando ambientes continuos y espacios unificados. El ejemplo más dramático de esto lo constituye el proyecto para el Banco de la Noción con su gran vacío central al que se abren los pisos, pero también se pueden citar la cosa de la calle Agüero o los departamentos de Las Heros, donde los ambientes de recepción están articulados en un solo ámbito mayor, formado integrando partes por lo común estancas. En el edificio de Los Heras, igual que en los de H. Yrigoyen, con el mismo criterio levantó volúmenes separados por patios interiores de todo el ancho del lote, tratados como portes esenciales del conjunto. Y en todos estos cosos es potente su interés por detalles de buen uso y funcionamiento, como los

[9] Matila C. Ghyka, **Esthétique des Proportions dans la Nature et dans les Arts,** Paris, 1927, y **Le Nombre d'Or, Rites et Rythmes pythagoriciens dans le développement de la Civilisation Occidentale,** Paris, 1931.

baños compartimentados, los placards o el abrir los dormitorios a halls íntimos.

Contrariamente a las apariencias la arquitectura de Virasoro no es una de fachadas. Sin embargo éstas, con sus cuidadosas proporciones, sus mesurados toques de ornamentación y su diminuta firma colocada con dignidad en algún rincón poco conspicuo, tienen un sabor muy especial, al punto de podérselas tomar hoy como símbolos de su tiempo. Simplificados, aplanados, desconcertantes para el gran público, estos frentes no pudieron sino aparecer en el mismo momento en que la moda femenina también se simplificaba, se aplanaba el busto y aparecían los cabellos cortados **à la garçon.** Pero paradójicamente, por la mesura y justeza de su diseño no podían ser más clásicos en esencia, por lo que sin saberlo el público tenía mucha razón cuando parodiando la novela de Remarke decía burlonamente: "Virasoro, o **sin novedad en el frente**".

Estando en pleno apogeo de su actuación, sobrevino el derrumbe. Es un episodio penoso en el que no hay espacio aquí para entrar. Tuvo que liquidar su empresa, levantar su estudio, vender sus bienes, incluso su casa de la calle Agüero. Coincidió con la crisis del año treinta que trajo un gran retraimiento en la construcción, de modo que no pudiendo ya conseguir grandes contratos, no pudo soportar más los gastos fijos de su organización. Perdió la confianza de proveedores, clientes y colaboradores; fue el fin. Años después comenzó nuevamente a trabajar; entre 1940 y 1950 tuvo un segundo período de actividad, del cual la obra más importante es la casa de Libertador 2954, pero esto también cae fuera de los límites del presente libro, dedicado a

los precursores de la arquitectura moderna argentina. Hacia 1950 dejó el estudio en manos de sus hijos, no sin costarle la decisión. —No había alternativa. O los arruinaba a ellos quedándome, o les daba la oportunidad de valerse por ellos mismos. Me di cuenta que lo único posible era que yo me convirtiera en el viejo empleado de mis hijos: me dio mucho trabajo, pero poco a poco lo fui haciendo. Ahora yo ni sé lo que pasa en el escritorio; voy todos los días, pero sólo a tomar café—. Y aquí reaparece, transformado, el mismo sentido de familia que le hizo luchar y sufrir ante la desaprobación paterna cuando él, a su vez, quería emprender su propio camino.

Desde entonces hasta hoy, salvo un corto período durante el cual vivió en Mar del Plata, donde se vio nuevamente envuelto en alguna actividad profesional, ha vivido en paz, con su mujer, rodeado de hijos, nietos y bisnietos. Está dedicado a pintar cuadros, fantásticas y sutiles combinaciones de colores dispuestos según trazados ocultos y leyes misteriosas, que él llama **mis mamarrachos** y que amontona incansablemente en cuanto rincón de su casa puede conquistar para depositarlos.

¿En qué sentido puede considerarse a Alejandro Virasoro el iniciador de la arquitectura moderna en la Argentina? Este honor ha sido por lo general reservado a los primeros exponentes del estilo internacional, recibiendo Virasoro algún vago elogio seguido de cautelosas reservas. Es que ni su personalidad, vigorosa e inagotable, ni su obra, vasta y multifacética, se acomodan bien al punto de vista que hasta el presente han tenido críticos e historiadores. Empeñados en brillantes análisis visuales, su preocupación dominante ha sido la geneología de las formas y su valor más alto la originalidad plástica. Por eso, naturalmente, se entusiasmaron con los blancos volúmenes del estilo internacional, porque éste también centró su esfuerzo en hallar formas nuevas que, en palabras de Gropius, **simbolizacen nuestro tiempo.** Y por eso, también, en el caso de Virasoro y para su gran irritación, sólo les preocupaba buscar de dónde había tomado el lenguaje con el que se expresaba, el cual para él estaba muy lejos de ser lo medular.

El nudo de la cuestión, a nuestro juicio, está en que el estilo internacional se colocó en una posición preponderantemente visual: buscó revolucionar las formas en nombre de una nueva estética, pero no pensó en transformar a la arquitectura para servir a una nueva sociedad. Para los nuevos tiempos

buscaba **formas** nuevas; Virasoro en cambio quería una **arquitectura** nueva. El primero, sin saberlo seguía pensando en términos del arte por el arte; el segundo buscaba los orígenes funcionales y técnicos de la arquitectura, rehuyendo del esteticismo de la enseñanza académica. Su revolución, si fue menos vistosa, fue más profunda; sus resultados pueden ser en casos visualmente cuestionables, pero fueron a largo plazo de un inmenso contenido revolucionario. Unos crearon edificios que simbolizaban a los nuevos tiempos pero que en esencia pertenecían a los viejos; el otro en cambio construyó obras que en apariencia no estaban tan alejadas de las tradicionales, pero que en último análisis ya habían dado el gran salto a la era tecnológica y de las grandes masas humanas.


ARQVITECTVRA
DECORACIONES
CONSTRVCCIONES
VIRIBVS VNITIS

Ilustraciones

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Las fotografías en las páginas ilustradas 2, 4, 5, 8, 14, 15, 16, 17, 26, 30 y 38 son de época y fueron proporcionadas por Alejandro Virasoro.

La viñeta, en página 39 del texto, fue el símbolo de su empresa.

La fotografía en página 34 es cortesía del Museo Aquitectónico de la Ciudad de Buenos Aires; la ubicada en página 1 fue tomada por Roberto Virasoro y las demás fueron hechas por los autores.

Los dibujos fueron realizados por Stella Maris Caponi y José Agati.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas



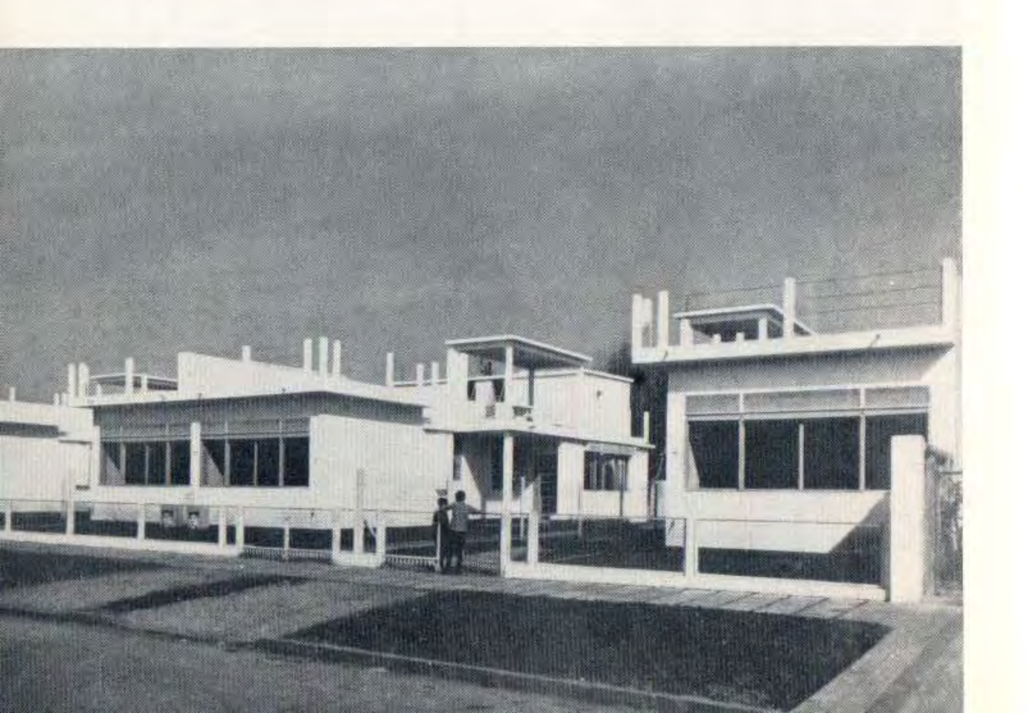
Ayacucho 1496. Año 1920.
Petit hotel construido para su suegra.



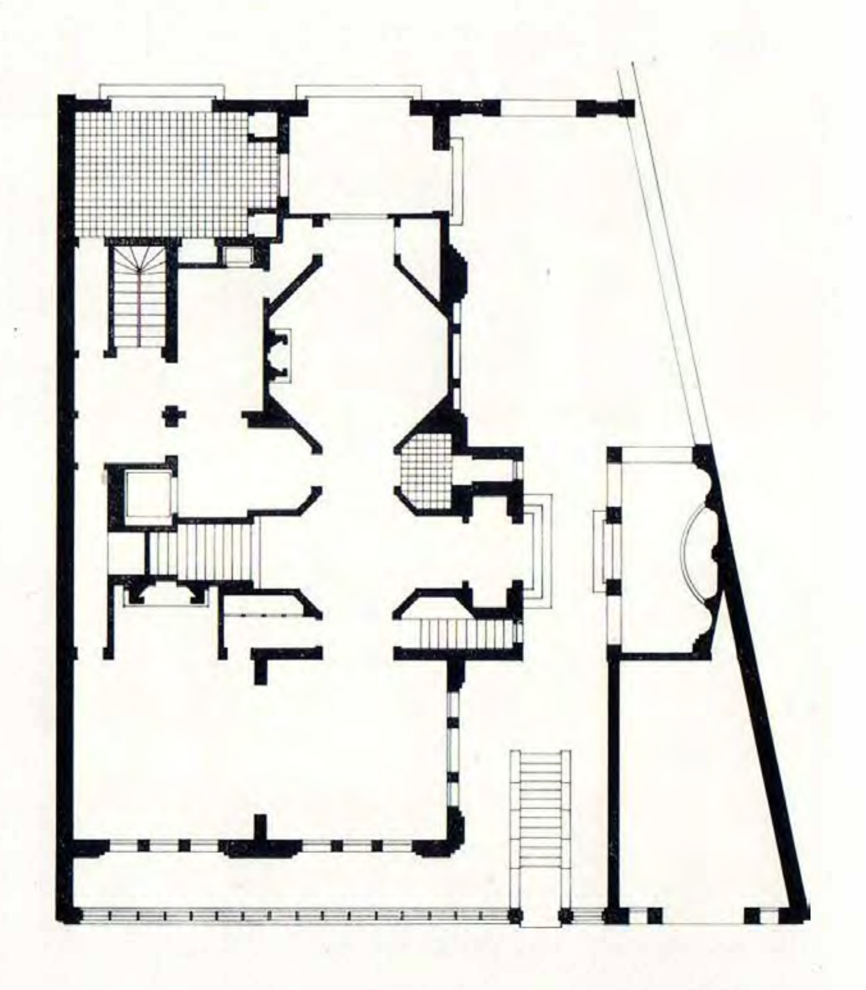
Lavalle 2095. Año 1913.



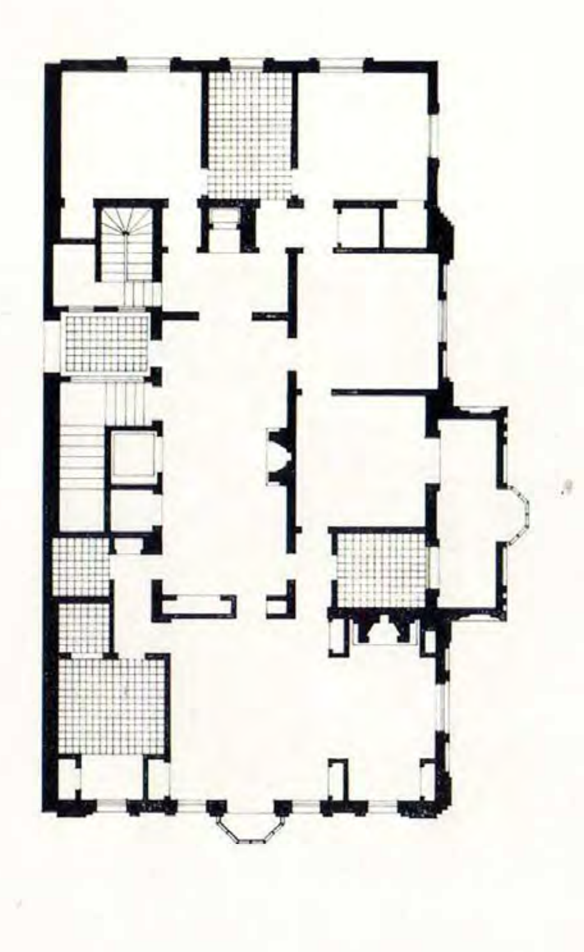
Casas prefabricadas para La Continental,
compañía de seguros.
Bánfield. Año 1929.



Agüero 2038. Año 1925.
Su propia casa. Planto baja.



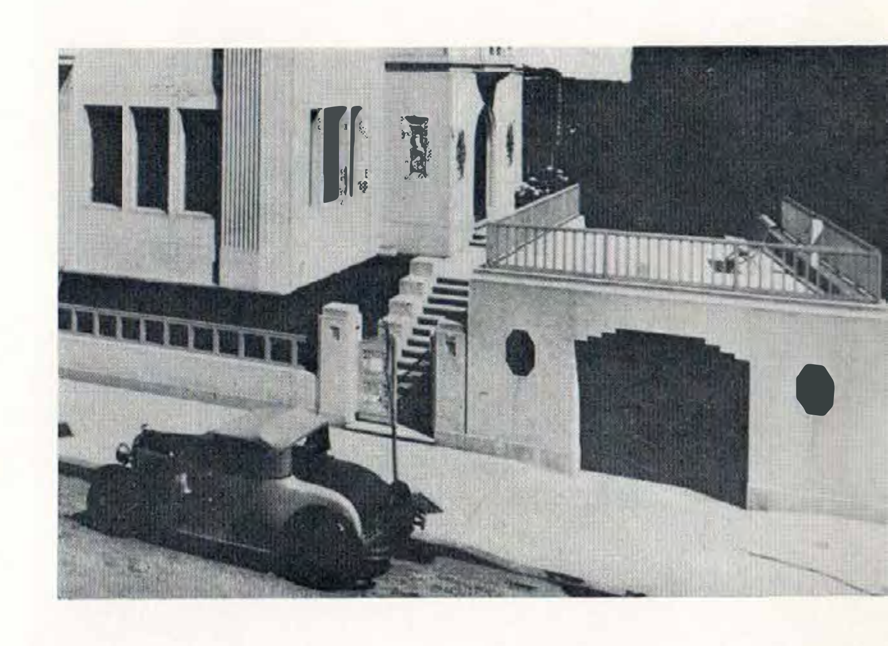
Agüero 2038.
Primer piso.



Agüero 2038.



Agüero 2038.



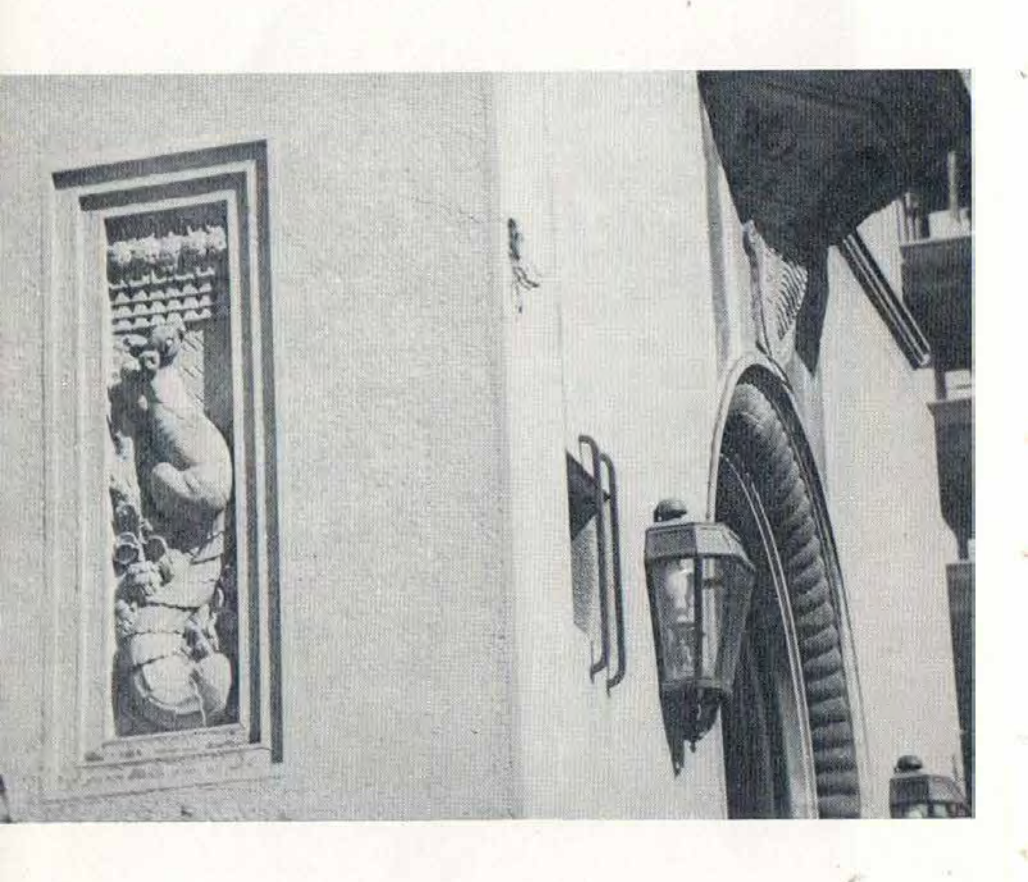
Agüero 2038.



Agüero 2038.



Agüero 2038.



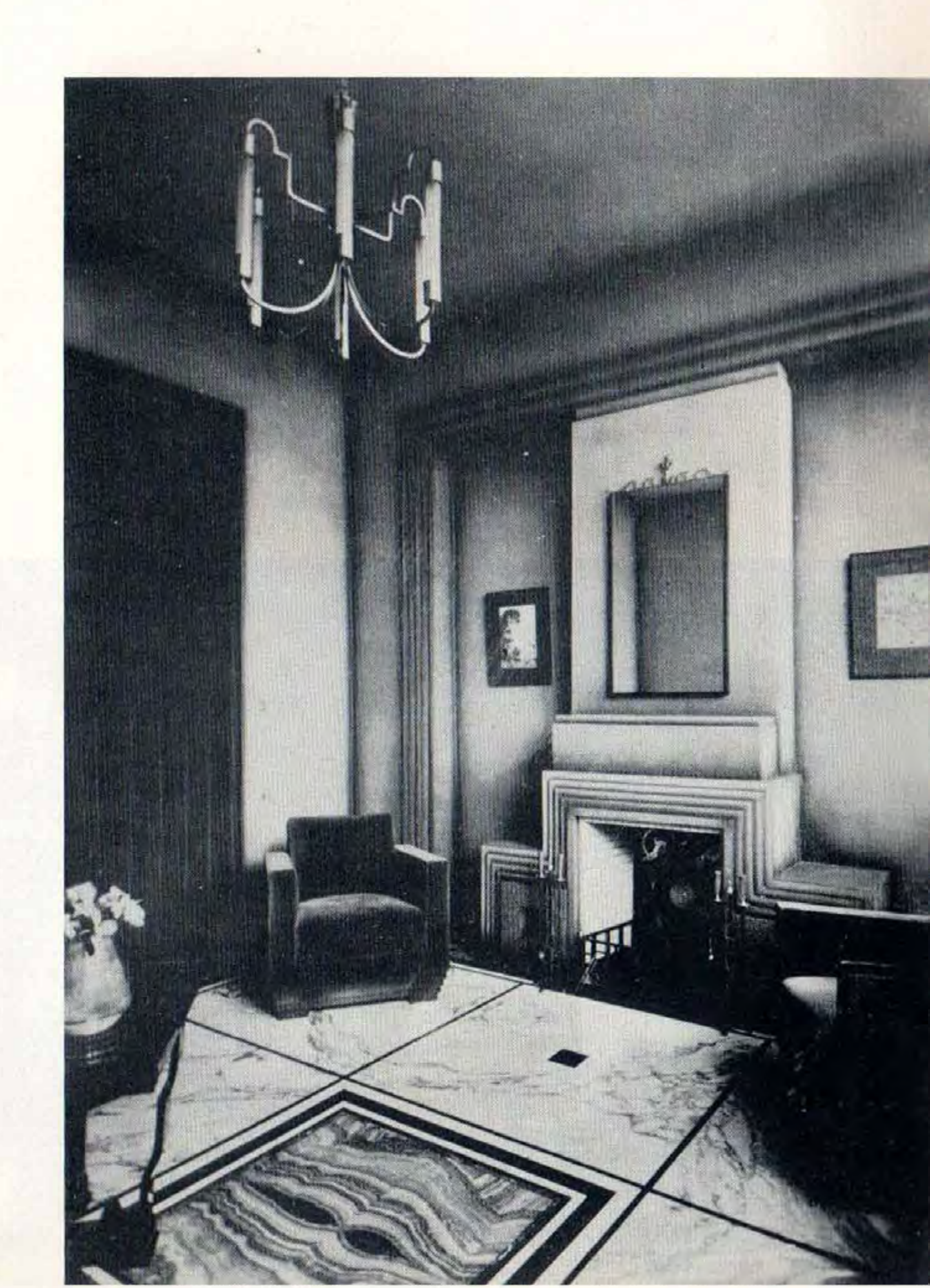
Agüero 2038.



Agüero 2038. Comedor.



Agüero 2038. Living.



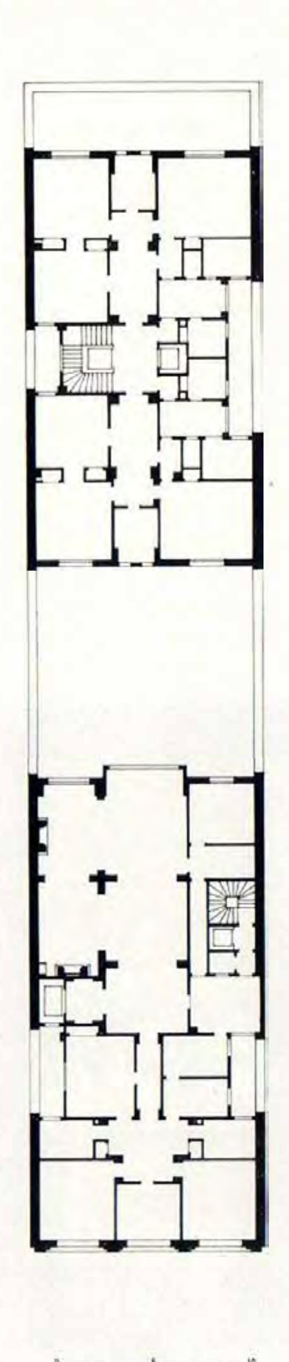
Agüero 2038.



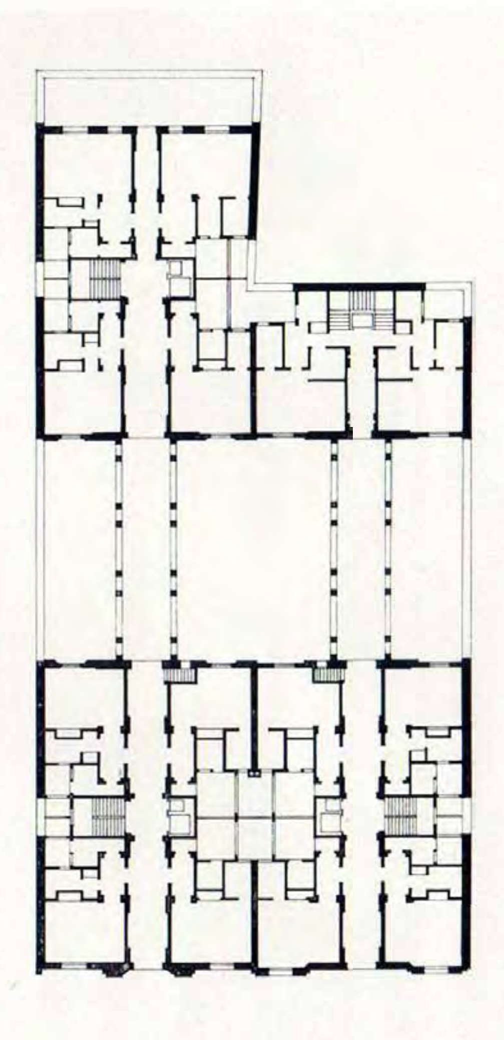
Pueyrredón 853. Sanatorio De Cusatis. Año 1931.



Las Heras 1679.
Planta tipo.
Año 1929.



Hipólito Yrigoyen 2972.
Planta baja.
Año 1929.

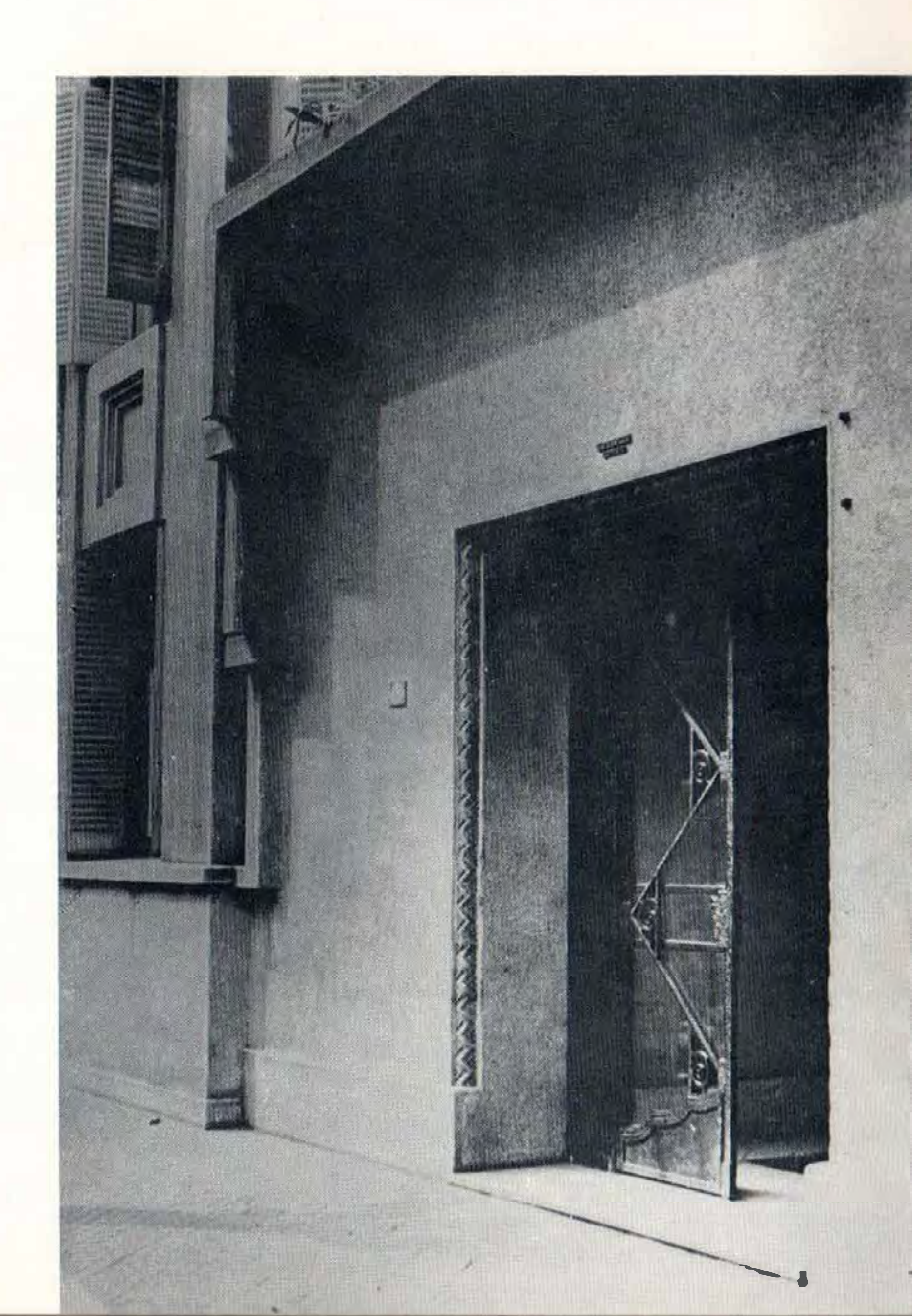


0 5 10

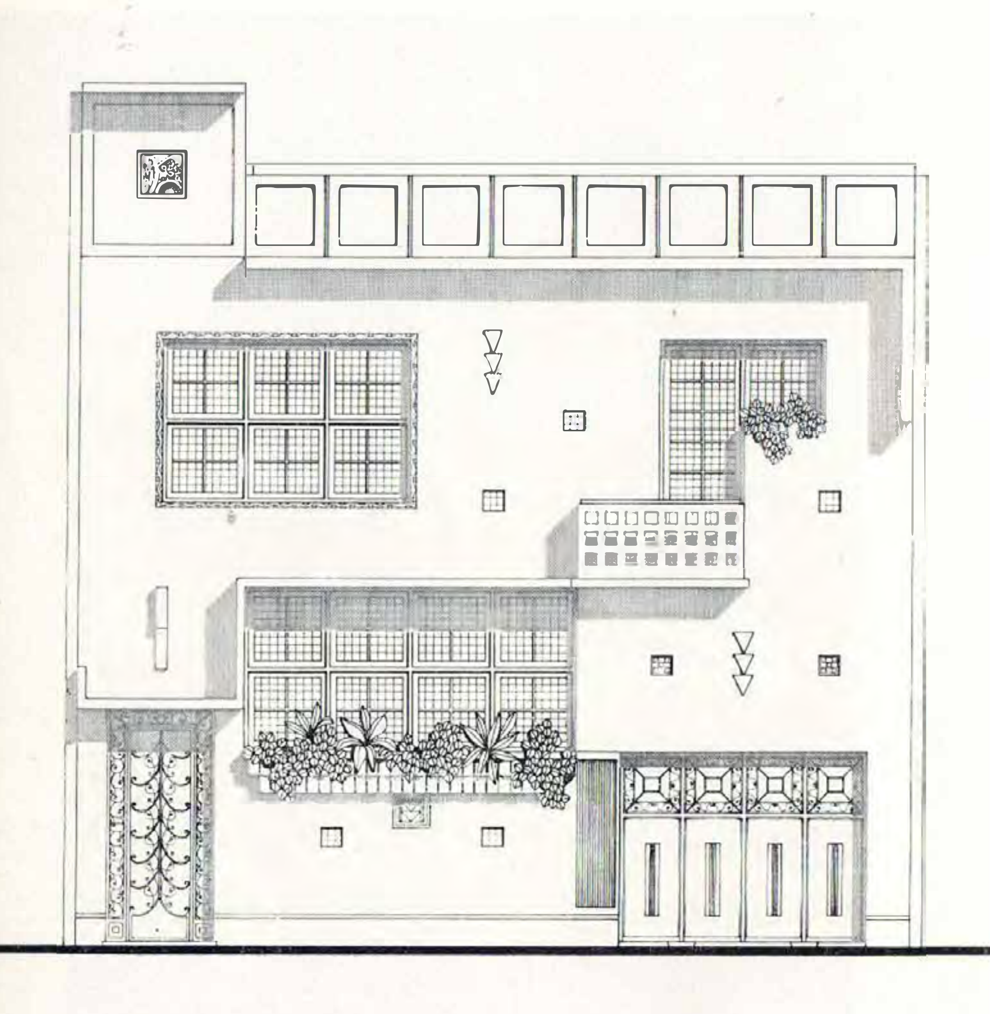
Hipólito Yrigoyen 2972.



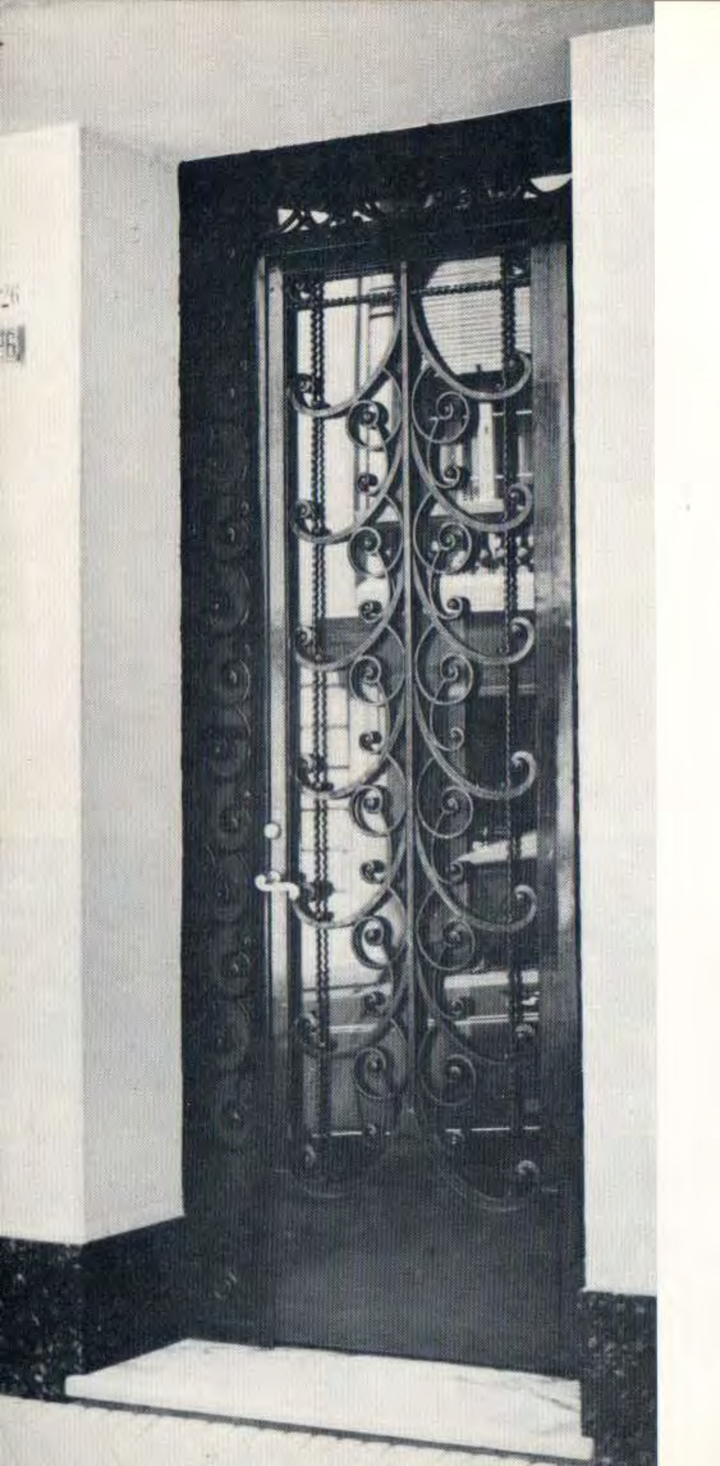
Hipólito Yrigoyen 2972.



Biblioteca (hoy República de Indonesia) 26. Año 1929.







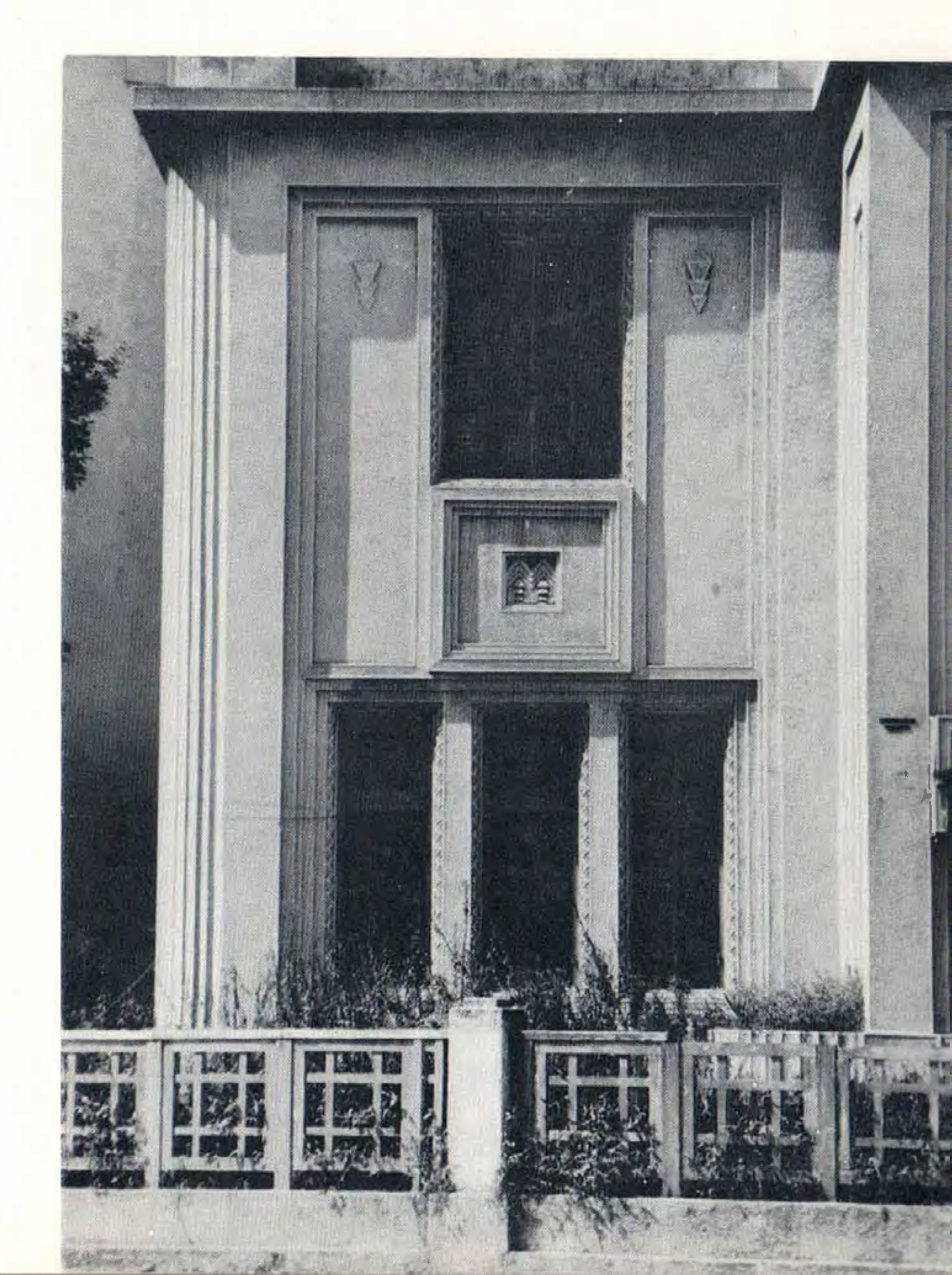
Biblioteca 26.



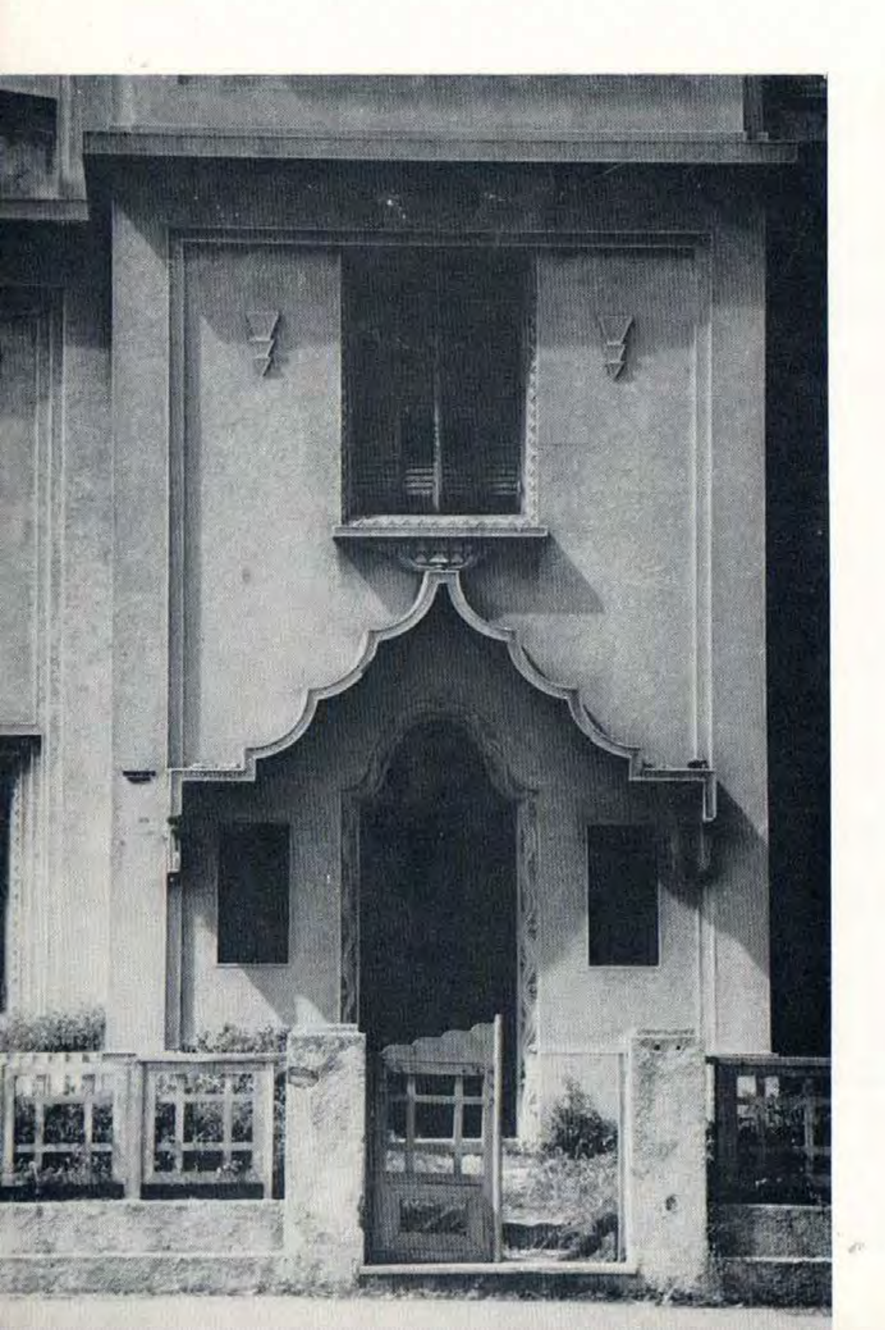
Av. Centenario (hoy Figueroa Alcorta) 3100. Año 1929.



Av. Centenario 3100.

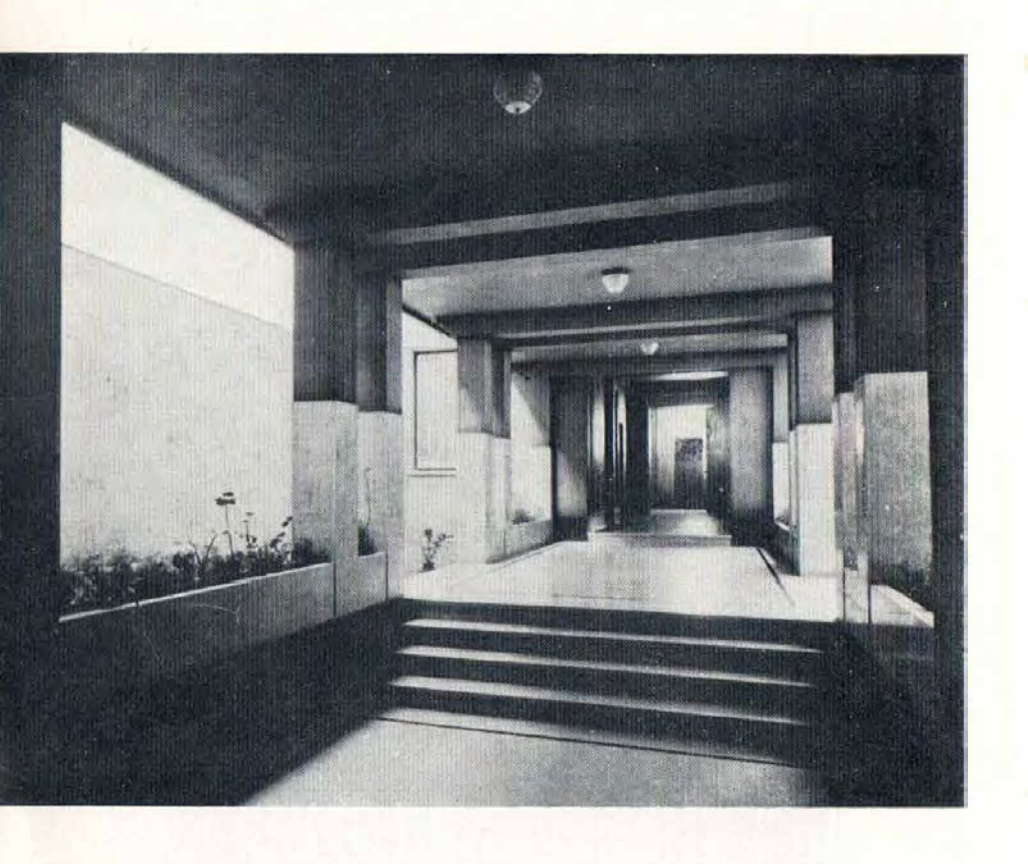


Av. Centenario 3100.



Las Heras 1679.
Frente.

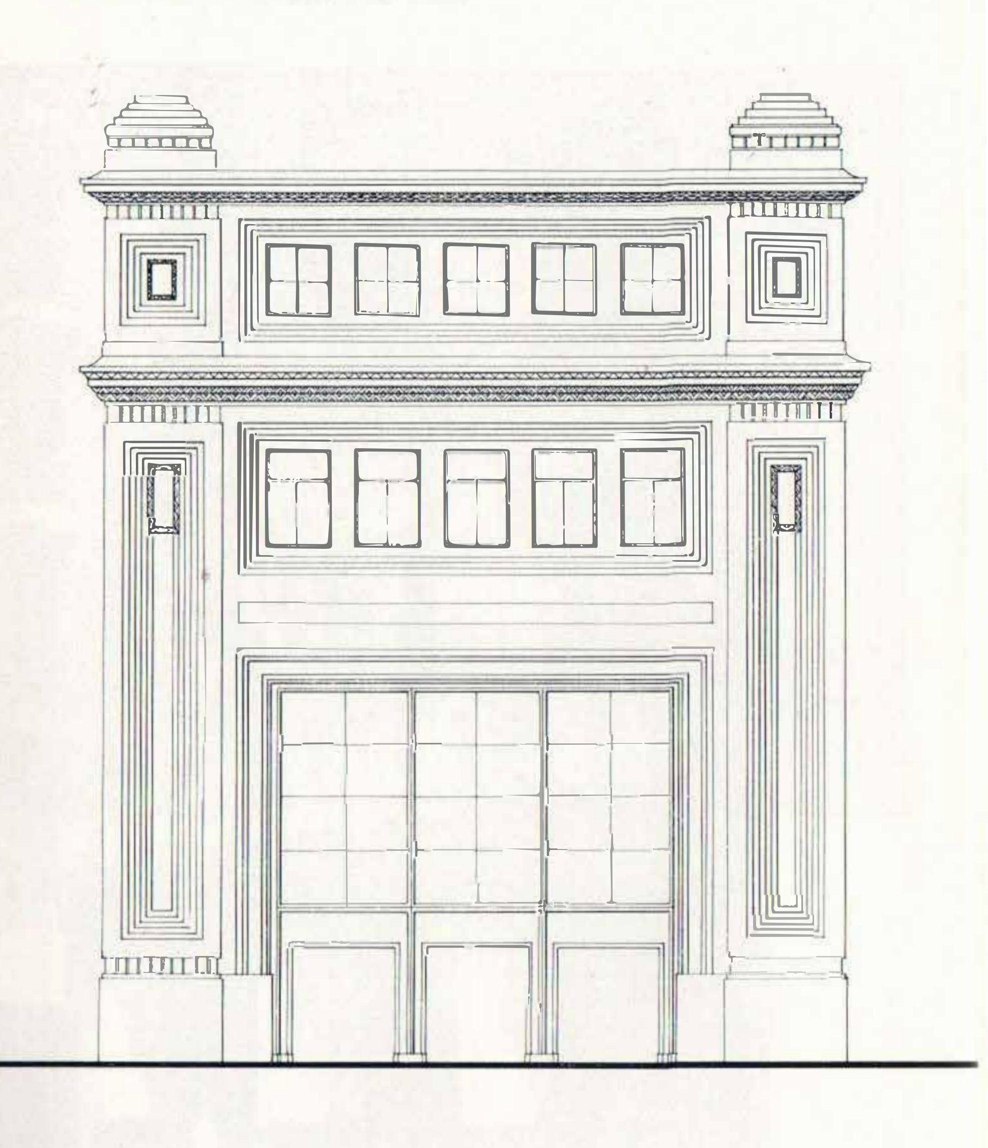
Las Heras 1679.



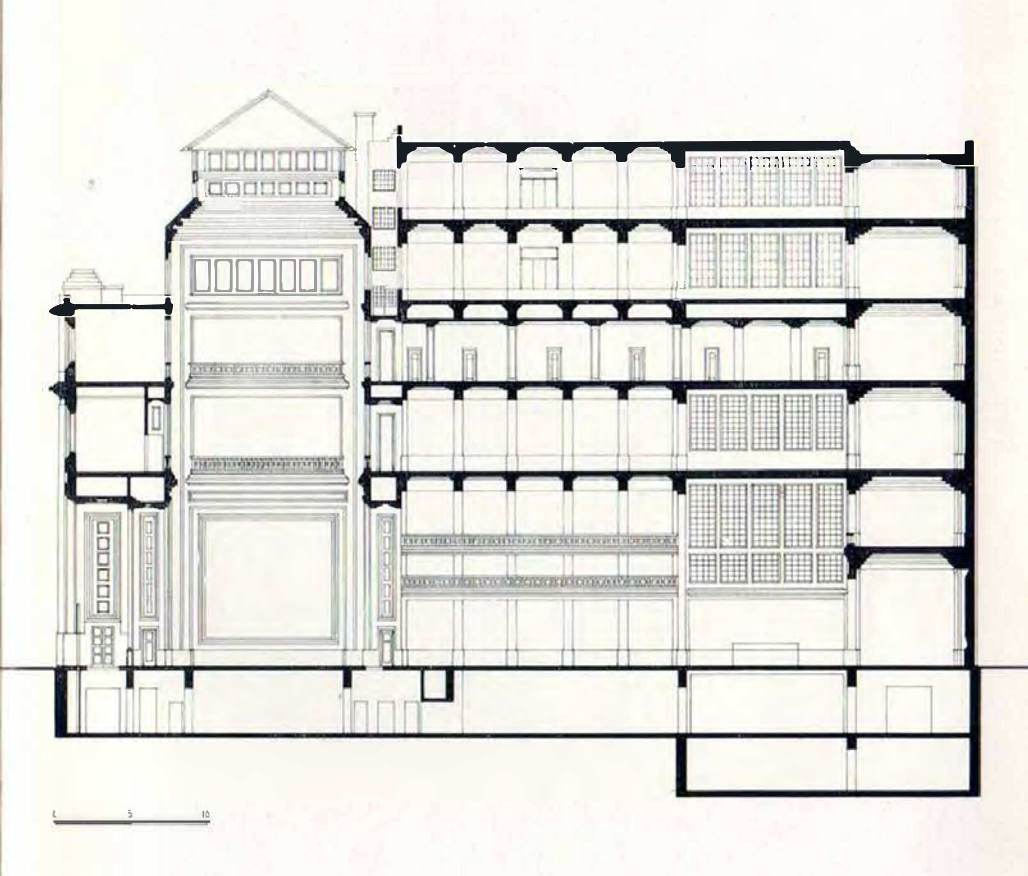
Las Heras 1679.



Banco El Hogar Argentino (hoy de Santander),
Bartolomé Mitre 575. Frente. Año 1926.



Banco El Hogar Argentino. Corte.



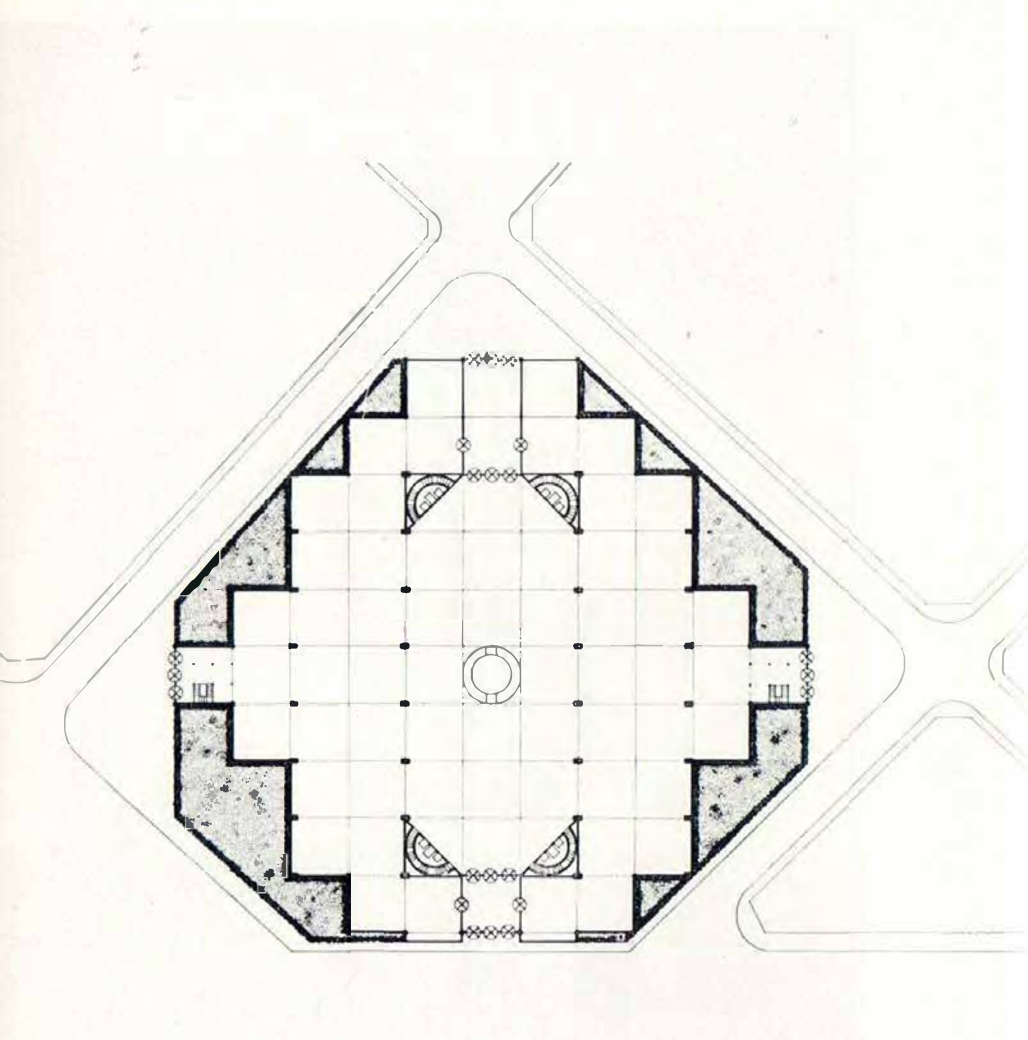
La Equitativa del Plata. Diagonal Norte y Florida. Año 1929.



La Equitativa del Plata.

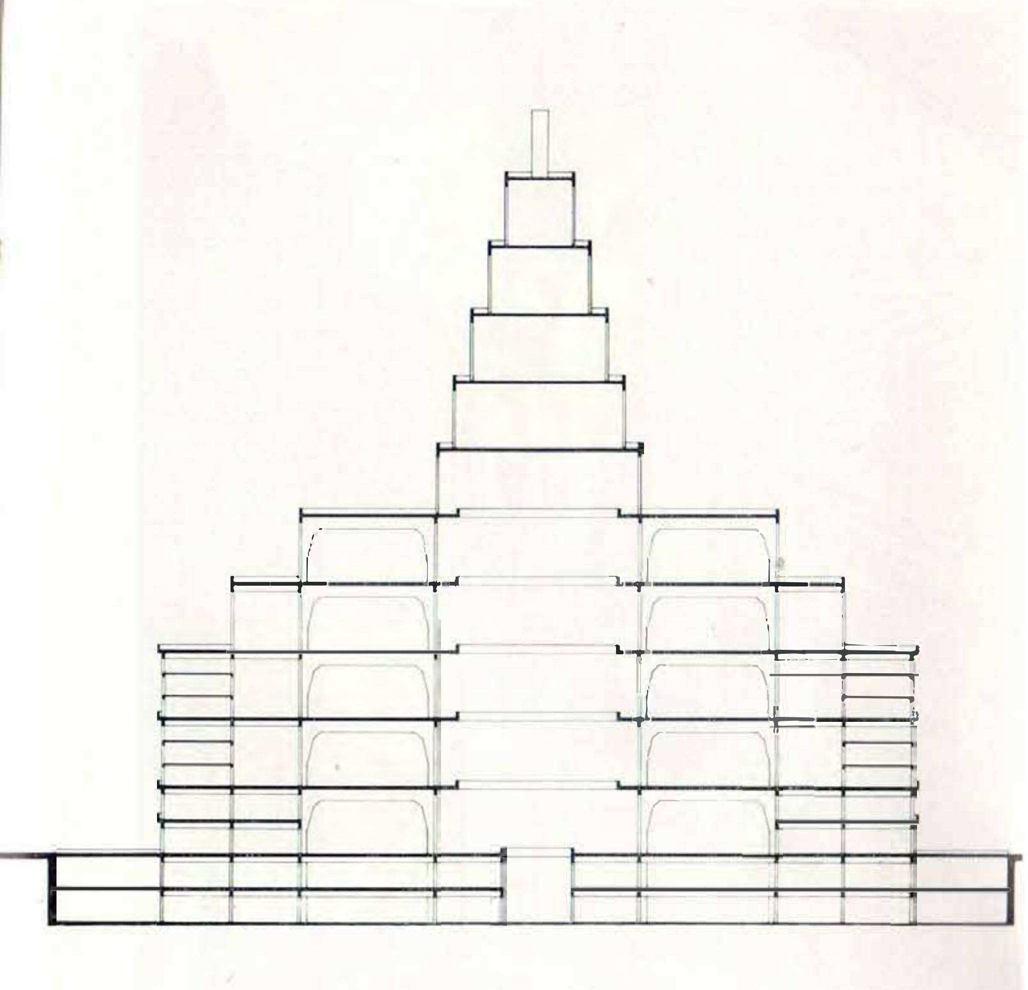


Banco de la Noción Argentino.
Proyecto de Coso Central sobre la Plaza de Mayo.
Planta. Añc 1927.



Los jardines sombreados están hundidos a nivel de sótano.

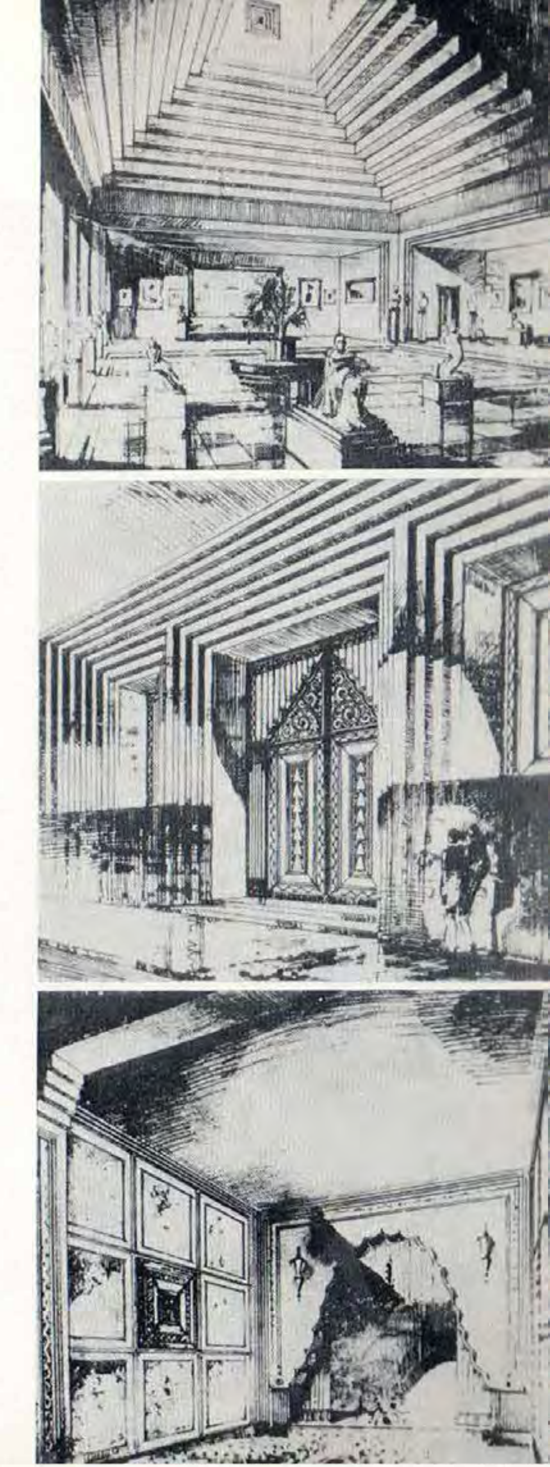
Banco de la Nación. Corte.



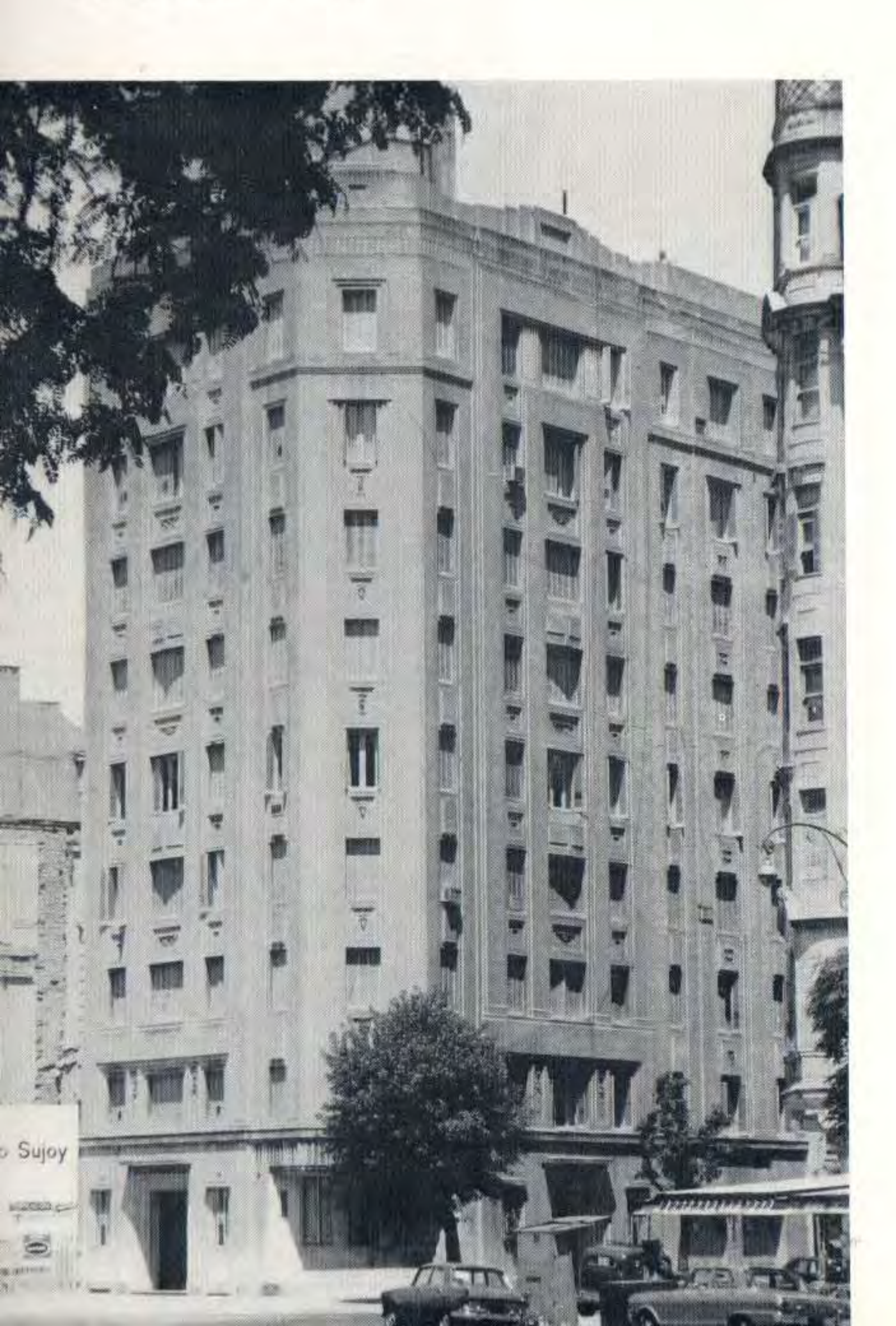
Casa del Teatro. Santa Fe 1243. Año 1927.



Casa del Teatro. Dibujos originales.



Libertador 2392. Año 1930.



Sanatorio De Cusatis. Pueyrredón 853. Detalle.



Callao 1405. Año 1919.

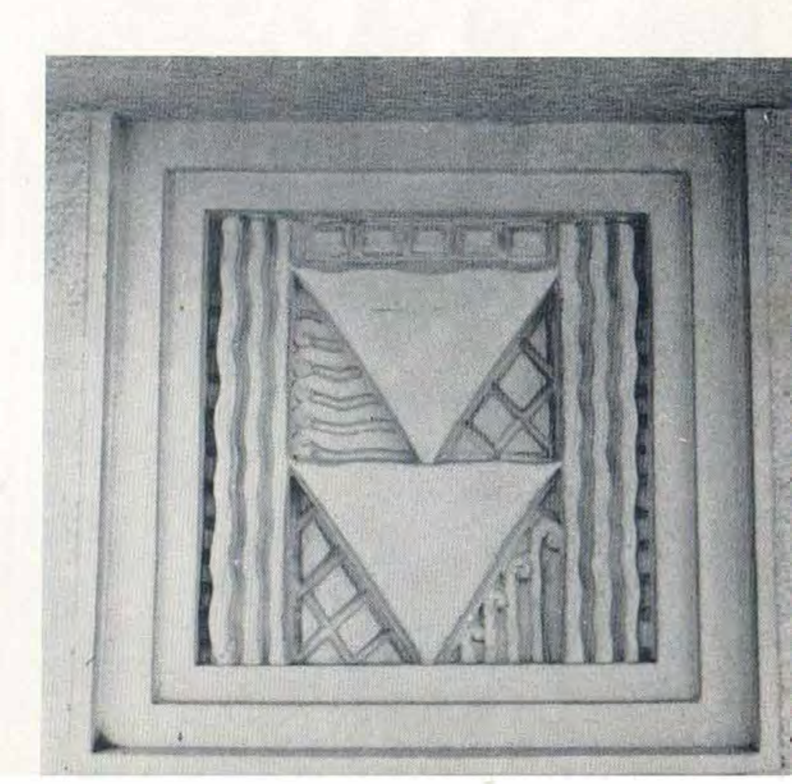


Agüero 2049.



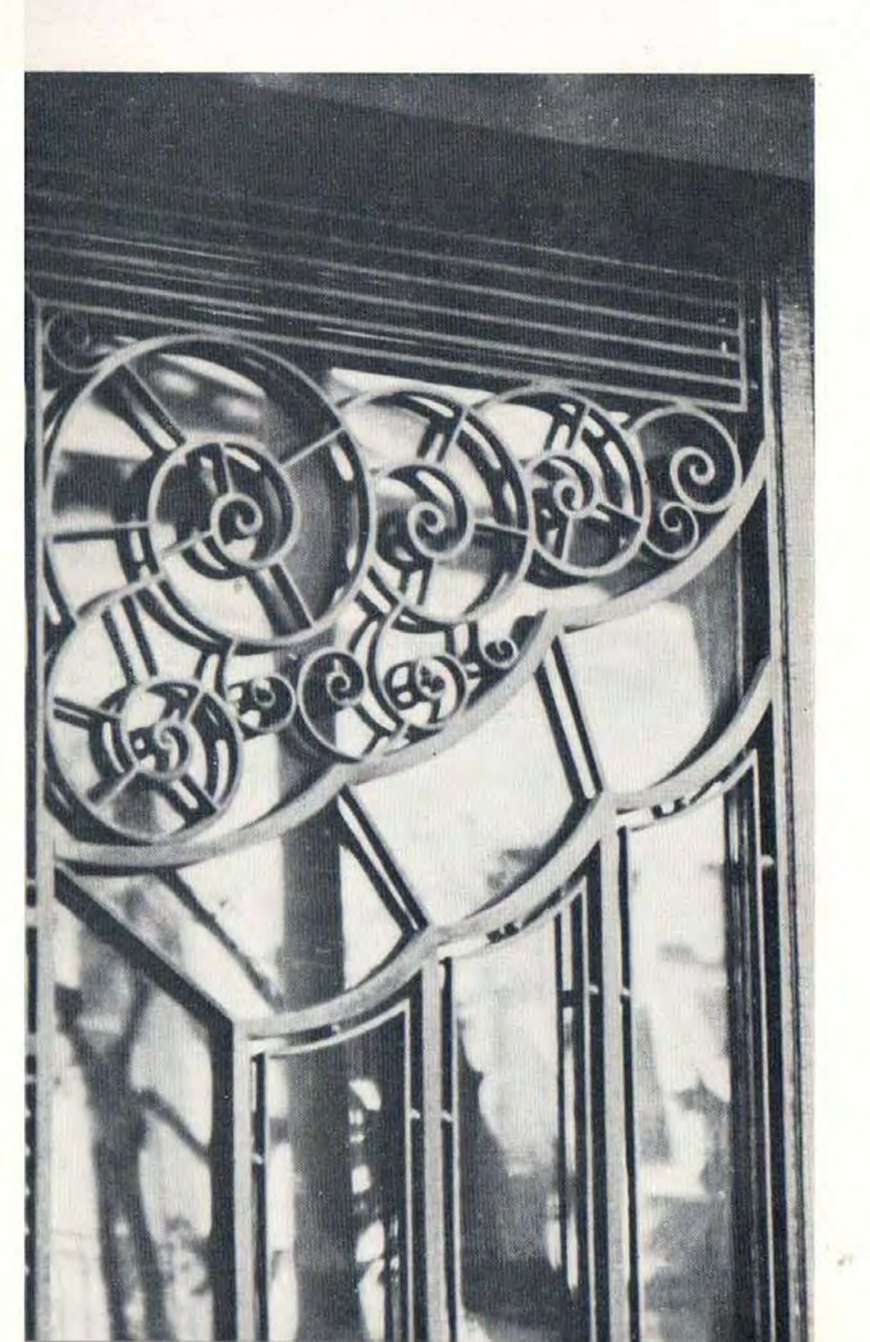
Pueyrredón 853.

Av. Centenario 3100.

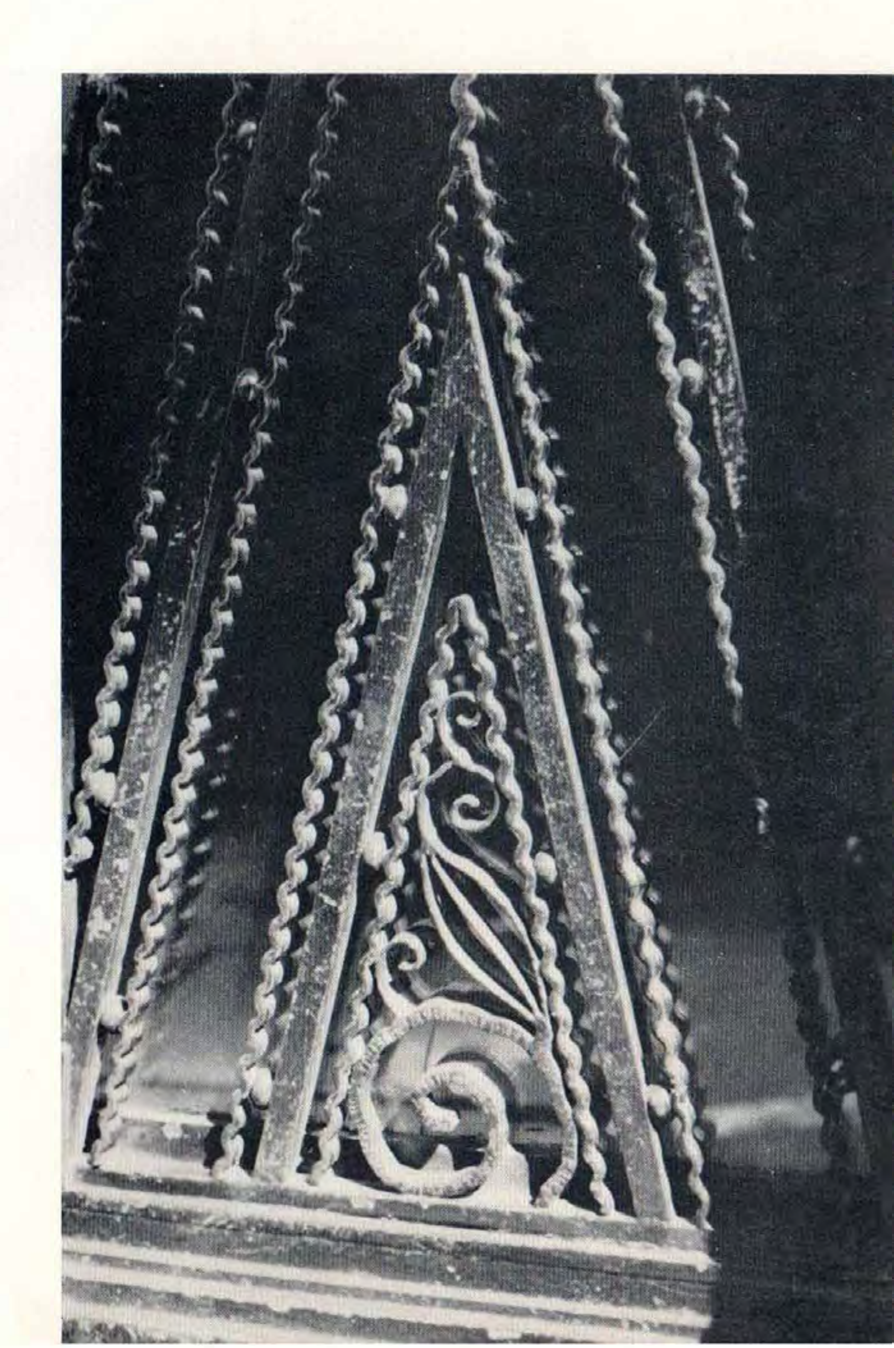


Biblioteca 26.

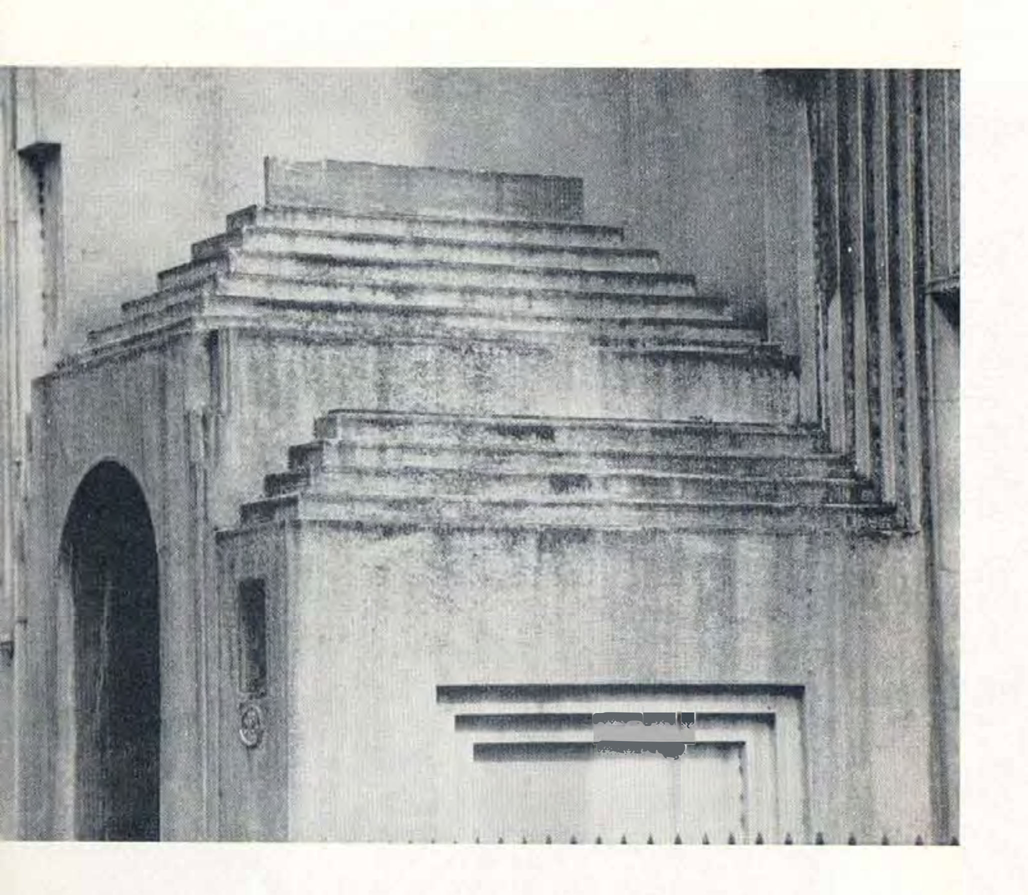
Sanatorio De Cusatis. Puerta de entrada.



Malabia 3310. Puerta de entrada.



Agüero 2024. Año 1927.



Se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de
Domingo E. Taladriz,
San Juan 3875, Buenos Aires,
el 4 de junio de 1970.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de [illegible]

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

Publicaciones aparecidas

Mario J. Buschiazzo, **Bibliografía de Arte Colonial Argentino,** 1947.
Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, nº 1, año 1948, nº 2 año 1949; nº 3, año 1950; nº 4, año 1951; nº 5, año 1952, nº 6, año 1953; nº 7, año 1954; nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957, nº 11, año 1958; nº 12, año 1959; nº 13, año 1960; nº 14, año 1961, nº 15, año 1962; nº 16, año 1963; nº 17, año 1964; nº 18, año 1965, nº 19, año 1966; nº 20, año 1967; nº 21, año 1968; nº 22 año 1969.
Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone, **El arte de la imaginería en el Río de la Plata,** 1948.
Vicente Nadal Mora, **El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX,** 1949.
K J Conant, **Arquitectura moderna en los Estados Unidos,** 1949.
Juan Giuria, **La arquitectura en el Paraguay,** 1950.
Raúl González Capdevila, **Amancio Williams,** 1955.
Martín S. Soria, **La pintura del siglo XVI en Sudamérica,** 1956.
Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Eduardo Catalano,** 1956.
Mario J. Buschiazzo, **Skidmore, Owings y Merrill,** 1958.
Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Lucio Costa,** 1959.
Miguel Asencio, **Paul Rudolph,** 1960.
Félix E. Buschiazzo, **Félix Candela,** 1961.
J. de Mesa y T. Gisbert, **Historia de la pintura cuzqueña,** 1962.
Ricardo Braun Menéndez, **Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro,** 1962.
Juan Pablo Bonta, **Eladio Dieste,** 1963.
Federico F. Ortiz, **Sepra,** 1964.
Instituto de Arte Americano, **La arquitectura del Estado de Buenos Aires (1853-1962),** 1964.
Instituto de Arte Americano, **La arquitectura en Buenos Aires (1850-1880),** 1965.
Marcelo A. Trabucco, **Mario Roberto Alvarez,** 1965.
Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **Tres asentamientos rurales,** 1965. Rafael E. J. Iglesia, **Eero Saarinen,** 1966.
José Xavier Martini y José María Peña, **La ornamentación en la arquitec-tura de Buenos Aires (1800-1900),** 1966.
Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **La arquitectura de la revolución indus-trial,** 1966.
José Xavier Martini y José María Peña, **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires (1900-1940),** 2ª parte, 1967.
Jorge O. Gazaneo y Mabel Scarone, **La revolución industrial y el equipa- miento urbano,** 1967.
Ricardo Jesse Alexander y Eduardo Cervera, **Philip Johnson,** 1967.
Lucio Eldo Santollo, **Julián García Núñez,** 1968.
José Xavier Martini y José María Peña, **Alejandro Virasoro,** 1969.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

Instituto de Arte Americano
Director
Casilla de Correo 3790 — Buenos Aires


ARQVITECTVRA
DECORACIONES
CONSTRVCCIONES
VIRIBVS VNITIS


I
AA